



UNIVERSITY OF LAPLAND
LAPIN YLIOPISTO

Pertti Pitkänen

Transparentti media

Valokuva digitaalisen kuvantamisen
aikakaudella – valokuvan moderni,
postmoderni ja globaali tulkinta

Eddie Adams:
Nguyen Ngoc Loan
executing Nguyen
Van Lém.
Saigon, Vietnam 1968



Acta Electronica Universitatis Lapponiensis 108

© Pertti Pitkänen

Transparentti media

Valokuva digitaalisen kuvantamisen aikakaudella – valokuvan
moderni, postmoderni ja globaali tulkinta

ISBN 978-952-484-595-3 (pdf)

ISSN 1796-6310

Taitto Pirjo Nylund

Helsinki 2012

Kiitokset

Eräänlaisen pitkän ja antoisan matkan jälkeen haluan palata sen lähtöhetkiin ja muistaa kiitoksella professori Tapio Varista. Hän kiinnostui ensimmäisenä työstäni ja ohjasi sen oikeaan osoitteeseen Lapin yliopiston mediatieteeseen. Monista kiireistään huolimatta hän ehti paneutua asiaan ja auttaa minua eteenpäin. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa työtäni ohjasi mediatieteen professori Eija Timonen apunaan taide- ja viestintäaineiden lehtori Seppo Kuivakari. Eija Timosta kiitän ennen kaikkea rohkaisevasta, innostavasta ja tukevasta asenteesta sekä aikaa vaatineesta paneutumisesta tutkimukseeni. Ilman hänen apuaan työ olisi voinut jäädä toteutumattakin. Seppo Kuivakaria kiitän kuivakkaan lyhyistä, mutta asiantuntevista, analyttisistä ja olennaiseen paneutuneista kommentteista, jotka mielestäni joka kerta ratkaisivat ongelmia ja veivät työtä sisällöllisesti eteenpäin.

Esitän kiitokseni myös työn esitarkastajille TaT Merja Salolle ja TaT Mika Elolle. Molempien tarkastajien asiantuntevat lausunnot paneutuiivat mielestäni oikeisiin ja olennaisiin näkökohtiin ja auttoivat minua vielä tekemään rakenteellisia ja sisällöllisiä korjauksia.

Työni alkuvaiheessa kävin orientoivia keskusteluja alaa eri tavoin edustavien henkilöiden ja tahojen kanssa. Näistä haluan erityisesti muistaa kiitoksella asiamies Jarmo Häkkistä Suomen Journalistiliitosta, puheenjohtaja Kari Tolosta Finnfoto ry:stä, toimitusjohtaja Sinikka Virkkusta Markkinointiviestinnän Toimistojen Liitto MTL:stä, valokuvaaja Pekka Potkaa Potkastudios Oy:stä ja valokuvaaja Markku Niskasta Suomen Kuvalehdestä. Tutkimuksen alkuvaiheisiin liittyen kiitän lisäksi Teknillisen korkeakoulun (nyk. Aalto-yliopiston teknillinen korkeakoulu) maanmittaustieteiden laitoksen henkilökuntaa digitaalisen kuvantamisen tekniikkaan liittyvästä asiantuntija-avusta ja vastaavasti loppuvaiheisiin liittyen Suomen valokuvataiteen museon henkilökuntaa julkaisun kuvaaineistoon liittyvästä avusta sekä Lapin yliopistoa julkaisun taloudellisesta tuesta.

Olen saanut apua myös ystäviltä, työtovereilta ja kollegoilta. FL Leena Nissilä ja tradenomi Heta Warto ovat kumpikin osaltaan auttaneet suomen kieleen liittyvissä kysymyksissä, taittaja Pirjo Nylund on auttanut kirjan julkaisukuntoon saattamisessa ja FM Kalevi Pohjala on kääntänyt tiivistelmän englanniksi. Heille mitä parhaimmat kiitokseni.

Kiitän vielä kahta tahoa, jotka ovat osaltaan merkittävästi edesauttaneet työni valmistumista. Työnantajani Opetushallitus tuki työn aloittamista osana henkilöstön jatkokoulutusta ja oli myöhemmin joustava ja myöntämielinen työaikaan liittyvissä järjestelyissä. Patricia Seppälän Säätiötä kiitän saamastani apurahasta. Molempien tahojen tuki oli ratkaiseva työn valmistumisen kannalta.

Lopuksi osoitan lämpimät kiitokset tuesta perheelleni Arjalle, Ilmarille ja Tuulialle. Lasten olemassaolo on tärkeä kannustin monessa asiassa ja niin on ollut tässäkin. En tiedä, olenko omasta puolestani ollut riittävän kannustava isä tai muuten hyvä esimerkki lapsilleni. Yritin kuitenkin varmuuden vuoksi vielä jotenkin parantaa suoritustani osoittamalla, että kerran aloitettu työ pitää yrittää viedä loppuun, vaikka se joskus voi vähän haasteelliselta tuntuakin.

Helsingissä 11.1.2011

Pertti Pitkänen

Summary

Transparent Media

Photograph in the Era of Digital Imaging – the Modern, Postmodern and Global Interpretation of Photograph

The sudden, broad and many-sided digitalization of technical basis of photography at the turn of the 21st century gave an impetus to the research. The research questions arose from the existence of the possible cultural gap. The question that was asked was: is the digitalization of photography only one chain in the changes of many technical bases of photography since the times of daguerreotype towards the techniques of the future or is it a question of some deeper discursive change. The problem was specified by two research questions. Firstly, it was asked how digitalization affects the expressive and medial principles of photograph, and secondly what the institutional state of digital photography is as a part of the rest of the media.

The answer was searched by observing the characteristics of photograph from the viewpoint of different discursive frameworks. The definition of the cultural gap and discursive framework was based on Michel Foucault's concept of discursive practice. The discourses of photography were above all defined temporally. Modern discourse was followed by the postmodern one and postmodern discourse by the global one. Modern and postmodern discourses were defined as the framework of the research, because earlier discussion on them had already named them and defined their discursive borders. Global discourse was connected with the phase coming after the postmodern one, because the theme of the research, digitalization, is both the reason for and the central interpreter of global media. Modern and postmodern discourses existed already before digitalization.

In the conclusions the first point was that digital and analogical photographs do not differ from each other as to taking a photograph. In this respect replacing a chemical photograph based in silver by a photograph made by electricity is only one change in the long series of photograph's innovations.

The second conclusion was that a traditional photograph can be torn into pieces, but a digital photograph can't. The use and control of an analogical photograph is always regulated by the originality of the photograph in the form of the negative or some other photographic original. After the destruction of the original there are only copies left. In the global media there can at the same time be an endless number of copies of the same photograph comparable with the original, and the original photograph can't be asked to be returned.

The third conclusion was that only a photograph existing in a digital form can be transferred to a completely new and modern context, global media. Furthermore, digitalization as such was a presupposition to the birth of global media and the picture is an essential part of digital media. In addition to global media we can also talk about global discourse, which differs from modern and postmodern discourse preceding it.

The photograph of global discourse differs from that of modern discourse in its independent means of expression. In global discourse photograph can no longer be isolated from other digital means of visualization as an independent means of expression. The aspiration for a transparent expression combines global and modern discourse with each other. Transparent media as a concept means media property which expresses matters as unique as possible from the viewpoint of man's world of experience. Global discourse differs from post modern discourse so that the emphasis of media or making it visible does not belong to global discourse.

Despite connections between discourses conclusions were seen to strengthen Foucaultian discursive thinking. Although discourses had similarities, transition from one discourse to another in the light of this research was not linear but brittle. For instance transparency combines global and modern discourse, but not global and postmodern discourse. The corresponding relation to photograph's means of expression combines global and postmodern discourse but not global and modern discourse.

The research results strengthen the revolution of image communication. Digital photograph has made it possible for millions of people to participate in global media through one's own photographs. At the same time, all these people are building it and are transforming photograph's global discourse. For professional photographers global media offers an unparalleled and in practice free channel of marketing. As a counterbalance to the previous, copyright problems which concern also professionals are connected with the photograph in global media.

Global illustration also contains ethical and moral concerns. Nobody supervises the use of pictures after they have been placed in the net to be loaded in one way or another. In the course of time it is possible and probable that also people and matters that had been photographed traditionally regarded as intimate become a part of the global picture world. Furthermore, with digital picture materials in addition to culturally respected matters also undesirable and dangerous matters spread all over the world. As a counterbalance to the previous, a digital photograph offers nearly endless opportunities to develop as a means of learning and teaching.

Sisällysluettelo

1	Johdanto	9
2	Tutkimuksen teoreettiset ja metodologiset lähtökohdat	13
2.1	Tutkimustehtävä	13
2.2	Tutkimuksen näkökulma ja tieteenalan määrittely	19
2.3	Valokuvauksen digitalisoituminen tutkimuksen kohteena	23
2.4	Tutkimusmenetelmät ja tutkimuksen rakenne	31
2.5	Keskeiset käsitteet	34
2.5.1	Media, digitaalinen media ja digitaalinen valokuva	34
2.5.2	Diskurssi	36
2.5.3	Mediaesitys, mediateksti ja representaatio	39
2.6	Valokuvadiskurssien kehityksestä	41
2.6.1	Valokuvadiskurssien muotoutuminen	41
2.6.2	Muotokuvaus	44
2.6.3	Lehtikuvaus ja kuvajournalismi	48
2.6.4	Mainoskuvaus	58
2.6.5	Yhteenveto ja tarkentavat havainnot	63
3	Valokuvadiskurssien taustat	66
3.1	Kriittinen teoria	66
3.1.1	Massakulttuurin kritiikki	67
3.1.2	Massakulttuurin puolustus	74
3.1.3	Yhteenveto ja keskeiset havainnot	79
3.2	Strukturalismi	82
3.2.1	Semiotiikka ja semiologia	82
3.2.2	Kuvallinen lukutaito	90
3.2.3	Yhteenveto ja keskeiset havainnot	96
3.3	Poststrukturalismi	99
3.3.1	Dekonstruktio ja différence	100
3.3.2	Tiedon arkeologia	104
3.3.3	Havainnon historiallisuus	108
3.3.4	Yhteenveto ja keskeiset havainnot	111
4	Valokuvan moderni diskurssi	115
4.1	Modernin valokuvauksen muotokieli	115
4.2	Valokuva todellisuuden kuvajaisena	123
4.2.1	Objektiivinen versus subjektiivinen	123
4.2.2	Ikonisuus ja indeksisyys	134
4.3	Valokuvan aika	139
4.3.1	Ratkaiseva hetki	140
4.3.2	Hetki, huippuhetki ja liikkuva kuva	145
4.4	Yhteenveto ja keskeiset havainnot	148
5	Valokuvan postmoderni diskurssi	152
5.1	Moderni ja postmoderni valokuvassa	153
5.2	Digitaalinen valokuva	163
5.3	Yhteenveto ja keskeiset havainnot	173

6	Valokuvan globaali diskurssi	177
6.1	Globalisoituminen	178
6.2	Mediakonvergenssi ja kolmas suuri mediamorfoosi	186
6.3	Transparentti media	196
6.4	Yhteenveto ja keskeiset havainnot	204
7	Yhteenveto ja johtopäätökset	211
7.1	Valokuvan ilmaisulliset ja mediaaliset periaatteet	211
7.2	Valokuvan institutionaalinen asema osana muuta mediaa	216
8	Diskussio	221
9	Lähdeluettelo	227
	Valokuvaluettelo	238

1 Johdanto

Mediayhteiskunnassa elävä ihminen kohtaa päivittäin valtavan määrän erilaisia valokuvia. Suurin osa näistä kuvista ohittaa tietoisuuden jälkeä jättämättä. Arjen näkökulmasta tämän kuvatulvan synnyn teknisten tai filosofisten perusteiden pohtiminen ei tunnu millään tavoin merkitykselliseltä. Kuvien kuluttajan näkökulmasta on yhdentekevää, millaiseen tekniikkaan tai ilmaisulliseen periaatteeseen ne perustuvat. Toisaalta kuitenkin kuvallisen median ymmärrystä, jopa kuvalukutaitoa pidetään yhteiskunnassa yhä tärkeämpänä. Tällöin median tekniset ja ilmaisulliset periaatteet on osattava ottaa huomioon. Digitaalisen tekniikan läpimurto on viimeisin suuri muutos, jolla saattaa olla merkitystä näiden periaatteiden kannalta.

Digitaalinen tekniikka on aiheuttanut suuria murroksia lähes kaikilla yhteiskuntaelämän aloilla. Ammatit ovat kadonneet tai muuttuneet samoin kuin työkuulttuurit ja työskentelytavat. Siihen nähden, että digitaalisuus on nykyaikaisen median keskeisin käsite, valokuvaukseen tekninen murros tuli yllättävän myöhään. Ensimmäisiä uutisia tulevaisuuden sähköisestä valokuvasta esiintyi alan lehdissä 1970-luvulla. Pikku hiljaa valokuvaajien keskuudessa kehittyi jonkinlainen epäilevä, mutta odottava ilmapiiri. Usko perinteisen valokemiallisesti valmistettavan kuvan ehdottomaan laadulliseen paremmuuteen säilyi pitkään. Todennäköisesti suurin osa valokuvaajista ei lainkaan uskonut mahdollisuuteen, että perinteinen tekniikka ylipäänsä voitaisiin korvata jollakin muulla ainakaan vaativissa valokuvaustehtävissä. Usko hopeapohjaisen valokuvan sävykkyyteen ja yksityiskohtien rikkauuteen oli niin vahva, että sille ei mielikuvituksessakaan pystytty löytämään vertaista. Tätä epäilyä tuki alkuaikojen digitaalisen kuvan tekninen kehitymättömyys sekä laitteistojen kömpelyys ja kalleus.

1990-luvun alussa elettiin vielä puhtaasti odottavalla kannalla. Voisi sanoa, että ensimmäiset pioneerit vasta alkoivat orientoitua uuteen aikakauteen. Skannerit yleistyivät valokuvaajien keskuudessa ja osa skannaustyöstä alkoi siirtyä kirjapainoista valokuvaajien itsensä tekemäksi. Adoben Photoshop kuvankäsittelyohjelman ensimmäinen versio ilmestyi vuonna 1990 Apple MacIntosh -tietokoneille ja vuonna 1993 pc-tietokoneille. Ensimmäiset digitaalikennotekniikalla toteutetut ja nimenomaan ammattikäyttöön tarkoitetut digitaaliset kamerat tulivat markkinoille samoihin aikoihin. Näihin aikoihin ammattikunnan suuri enemmistö ja tavalliset kuluttajat elivät kuitenkin vielä vanhan tekniikan aikaa.

Muutos tuli yllättävän myöhään ja nopeasti. Suomalaisesta perspektiivistä katsottuna valokuvan digitaalinen murros tapahtui aivan tämän vuosituhannen ensimmäisinä vuosina. Tämä arkikokemus saa vahvistusta, kun tarkastellaan suomalaisen Kamera-lehden artikkeleita ja mainoksia vuosina 1995–2004. Seuraavassa taulukossa on esitetty sekä artikkeleiden että mainosten suhteelliset prosenttijakaumat kyseiseltä ajanjaksolta.

TAULUKKO 1. Kamera-lehden artikkeleiden ja mainosten jakautuminen
1995–2004

Vuosi	Digitaalinen tekniikka		Muu tekniikka		Muut artikkelit		Yhteensä	
	N	%	N	%	N	%	N	%
1995	7	3	54	23	171	74	232	100
1996	7	3	47	20	185	77	239	100
1997	18	7	39	16	191	77	248	100
1998	15	8	31	17	137	76	181	100
1999	28	13	26	12	169	76	223	100
2000	30	16	11	6	150	79	191	100
2001	32	15	22	10	164	75	218	100
2002	31	16	13	7	154	78	198	100
2003	35	18	10	5	150	77	195	100
2004	33	23	6	4	112	79	142	100

Vuosi	Digitaali- set mai- nokset		Muut tekn. mainok- set		Muut mai- nokset		Yhteensä	
	N	%	N	%	N	%	N	%
1995	2	1	169	82	34	17	205	100
1996	2	1	159	80	38	19	199	100
1997	11	5	164	73	50	22	225	100
1998	16	10	136	81	16	10	168	100
1999	19	11	133	74	27	15	179	100
2000	23	15	105	69	25	16	153	100
2001	48	27	103	58	28	16	179	100
2002	57	40	63	44	23	16	143	100
2003	85	41	72	35	50	24	207	100
2004	92	44	62	30	56	27	210	100

Luokittelussa ei ole huomioitu numeroa 3–4 (Osto-opas) eikä pieniä nimi-ilmoituksia.

Jakaumista nähdään ensinnäkin, että vuonna 1995 digitaalinen valokuvaus ei vielä näy lehden sisällössä käytännössä lainkaan, kun taas vuonna 2004 lehden sisältö on teknisluonteisten artikkeleiden osalta täysin digitalisoitunut. Digitaalista tekniikkaa ja muuta tekniikkaa käsittelevien artikkeleiden osuus on suunnilleen tasoissa vuonna 1999. Tämän jälkeen digitaalista tekniikkaa käsittelevien artikkeleiden suhteellinen osuus alkaa kasvaa. Vastaavasti mainosten osalta voidaan todeta, että niiden osuus kasvaa tasaisesti aina vuodesta 1995 ja ohittaa muuta tekniikka koskevien mainosten suhteellisen osuuden vuonna 2003.

Digitalisoitumisen ajallista kulminaatiota tukee myös valokuvausalan myyntilukujen kehitys Suomessa 2000-luvun alkupuolella. Elektroniikan tukkukauppiaiden keräämän tilaston mukaan perinteisten, filmille kuvaavien kameroiden kokonaismyynti on laskenut ja digitaalisten kameroiden noussut lähes koko 2000-luvun ajan. Tässäkin myynnin kasvu on ollut kaikkein voimakkainta vuosien 2002–2004 välillä. Vuoden 2006 aikana perinteisten kameroiden sekä filmien ja papereiden myynti on loppunut lähes kokonaan. Pitkään odotettu digitaalinen valokuva tuli lopulta ja valloitti muutamassa vuodessa sekä ammattikuvaajien työn että kotikäyttäjien tavat ja tottumukset.

TAULUKKO 2. Perinteisten ja digitaalisten valokuvausvälineiden ja -materiaalien myynnin kehitys 2000–2006. Lähde: Elektroniikan Tukku-kauppiat ry.

Vuosi	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Filmille kuvaavat kamerrat (kpl)	201 546	181 643	136 835	83 325	32 219	12 652	1 326
Digitaaliset kamerrat (kpl)	25 064	38 556	74 072	203 173	355 487	372 817	279 931
Filmit (x 1000 kpl)	10 472	10 243	9 261	7 434	5 638	3 524	221
Valokuvauspaperit (x 1000 kpl)	5 484	5 635	4 999	5 529	4 840	4 263	507

Digitalisoitumisen myötä valokuvien käyttö ja valokuvaus ovat tietyllä tavalla arkipäiväistyneet. Mitä kauemmas ajassa taaksepäin mennään, sitä vaikeampana laadukkaiden valokuvien tekeminen on nähty. Valokuvauksen alkuaikoina valokuvaaminen oli oman aikansa huipputekniikkaa, vain erikoistuneiden ammattilaisten hallitsema taito. Tekniikan kehitys on kuitenkin tehnyt siitä vähitellen myös ihmisten arkielämään kuuluvan asian, olkoonkin, että se toisaalta on myös pysynyt ammattina ammattien joukossa.

Siirtyminen värinegatiiviin ja kehityspalvelujen teolliseen tuotantoon yhdessä kameroihin kehitettyjen erilaisten automaattitoimintojen kanssa teki aikanaan valokuvauksesta suurten kansanjoukkojen huvia. Nyt digitaalisuus entisestään vielä voimistaa tätä kehitystä. Näyttää siltä, että digitaalisuus on lopulta poistanut valokuvauksesta kaiken sen mystiikan,

mikä kemialliseen värikuvaankin vielä kuului. Yhtenä tietokoneeseen liitettävistä lukuisista mahdollisista laitteista kamera, sen mahdollisesti korvaava puhelin tai joku muu laite tekee kuvallisesta informaatiosta verrannollisen kaiken muun informaation kanssa.

Kamerat ja objektiivit kehittyvät yhä edelleen entistä pienemmiksi, laadukkaammiksi, edullisemmiksi ja mikä tärkeintä, käyttäjäystävällisemmiksi. Kameraan sisällytetyt toiminnot varmistavat kuvien teknisen onnistumisen ilman, että käyttäjän tarvitsee sitä lainkaan miettiä. Digitaalisenä aikana valokuvia voidaan myös surutta ottaa miettimättä esimerkiksi filmin ja kehityksen hintaa. Nuorten suosimassa IRC-Galleriassa on tätä kirjoitettaessa (2007) 460 147 käyttäjää ja 6 874 964 valokuvaa. Tuntuu siltä, että kuvien käyttö keskinäisessä kommunikaatiossa tulee yhtä merkittäväksi kuin sanojen käyttö on tähän saakka ollut.

Yhteiskunta on reagoinut digitalisoitumiskehitykseen yllättävän hyvin. Digitaalisen tekniikan nousu johti suomalaisissa oppilaitoksissa voimakkaaseen tietotekniikkapainotteisuuteen jo 1990-luvun alkupuolella. Yleisen tietotekniikkainnostuksen laannuttua oppilaitoksiin rakennettuja tietokoneluokkia alettiin hyödyntää entistä enemmän viestintäkoulutuksessa. Nykyaikaisen median perustaitoja sisällytettiin laajasti muiden opintojen joukkoon. Tätä kautta skannerit ja myöhemmin digitaalikamerat sekä kuvankäsittelyohjelmat ovat tulleet tutuiksi ainakin sille osalle väestöstä, joka on jossakin muodossa osallistunut koulutukseen Suomessa viimeisen 20 vuoden aikana. Tällä on varmasti ollut merkitystä myös tämän ajan sukupolvien siirtymisessä uudelle aikakaudelle.

Perinteisesti valokuvauksen opetus aloitettiin yleensä käsityötaidoista. Ensin mustavalkoisen filmin kuvaus ja kehitys, sitten vedostus. Tämän jälkeen sama värifilmille. Näin opiskelija sisäisti kuvan teknisen syntyprosessin ja oppi hallitsemaan sitä omien tavoitteidensa mukaisesti. Tästä traditiosta on tosin luovuttu suhteellisen myöhään. Opetushallituksen antamista valokuvaukseen liittyvistä opetussuunnitelmien perusteista sekä valokuvaajan ammattitutkinnon ja erikoisammattitutkinnon perusteista filmin valotus ja kehitys sekä vedostus on poistunut vasta hiljattain. Tuotantoprosessin luonteesta huolimatta tietty käsityöläisyys on pitkään kuulunut valokuvaajan ammatti-identiteettiin.

Perinteisessä mielikuvassa valokuvaaja on valokuvaamisen salaisuuksiin vihkiytynyt ammattimies ja jossakin mielessä myös käsityöläinen. Mutta onko tällaisella ammatilla tulevaisuutta? Vai onko jatkossa vain media-ammattilaisia, joiden ammattitaitoon kuuluu koko digitaalisen median välineistö perinteinen valokuvaus mukaan lukien? Entä käykö asiakas tulevaisuudessa ottamassa rippikuvansa automaattisesti toimivassa studiossa, tai korvataanko paikan päälle tulevat lehtikuvaajat kokonaan erilaisilla teknisillä tai muilla järjestelyillä? Tällaisia kysymyk-

siä tärkeämpi on vielä se, miten digitaalinen kehitys muuttaa median keskellä elävän yksilön ja kansalaisen maailmaa?

Media muuttuu niin nopeasti, että muutos ehtii tapahtua jo ennen kuin sitä koskeva tutkimus valmistuu. Tämä muutos sulkee luonnollisesti piiriinsä myös valokuvauksen ammattina ja osana mediaa. Toisaalta on perusteltua tarkastella valokuvauksen digitaalista murrosta myös erillisenä ilmiönä. Perinteisesti valokuvaus on nähty varsin itsenäisenä medianä. Valokuvalla on ollut oma erikoisasemansa sen vuoksi, että sitä on pidetty poikkeuksellisen luotettavana välineenä. Valokuvaa on ainakin arkiajattelussa pidetty luotettavana todisteena siitä, mitä on tapahtunut. Voisi hyvin ajatella, että valokuvauksen tulevaisuus on paljolti kiinni tämän periaipin kestävydestä. Jos tämä perususkko säilyy, säilyy myös valokuvaus ilmiönä ja ammattina. Ja jos usko katoaa, katoaa myös valokuvaus.

Vaikka valokuvaus itsenäisenä kokonaisuutena säilyisikin, on oletettavaa, että sen luonne digitalisoitumisen myötä väistämättä muuttuu. Valo fysikaalisena ilmiönä, sen käyttäytymisen optiset lainalaisuudet ovat luonnollisesti yhä edelleen samat kuin aiemminkin, mutta kuvan synty muilta osin poikkeaa selvästi aikaisemmasta. Digitaalisena tiedostona tallentuva kuva on muuttanut koko valokuvien tuottamisen ja jakelun prosessin toiseksi. Konkreettisten esineiden sijaan nyt voidaan käsitellä pelkkiä abstrakteja tiedostoja, joita voidaan siirrellä ajatuksen nopeudella ympäri maapalloa. Kaikella tällä on väistämättä myös yhteiskunnallisia yhteyttäjä. Uusi digitaalinen media tuo ajattelemisen aihetta sen parissa työskenteleville ja kaikille muillekin yhteiskunnallisesta kehityksestä kiinnostuneille. Näihin asioihin paneudutaan tässä tutkimuksessa.

2 Tutkimuksen teoreettiset ja metodologiset lähtökohdat

2.1 Tutkimustehtävä

Tutkimuksen lähtökohtana on valokuvan digitalisoitumisen problematiikka. Näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta digitalisoitumiseen liittyy monia ulottuvuuksia. Yksinkertainen, tekninen ulottuvuus syntyy siitä, että informaatio koodataan binaariselle merkintäkielelle, joka sisältää vain kaksi merkkiä: nollan ja ykkösen. Digitaalinen kieli on erittäin abstrakti ja eksakti poiketen näin voimakkaasti esimerkiksi puhutusta kielestä. Tämä kieli kehitettiin alun perin tietokoneiden toimintaa varten, mutta siitä tulikin kaikkea uutta viestintää ja tekniikkaa yhdistävä tekijä.

Digitaaliseen muotoon puettu informaatio sisältää lukuisia teknisesti ylivertaisia piirteitä. Se tiivistää tarvittavan informaation fyysisesti erittäin pieneen tilaan. Yhden valokuvaajan koko elämäntyö voidaan tarvittaessa sijoittaa samalle mukana kannettavalle kovalevyllä. Lisäksi digitaalista informaatiota on helppo muunnella tai parantaa ja sen jakelu on helppoa tietoverkkojen kautta. (Vrt. Heinonen 2002, 163–164.)

Digitalisoitumisen laajempi ulottuvuus syntyy siitä, että sillä kuvataan koko aikakautemme ja yhteiskuntamme keskeisiä uusia piirteitä. Tällöin digitalisoituminen liitetään yhteen muun muassa sellaisten käsitteiden kanssa kuin tieto- tai informaatioyhteiskunta, mediakulttuuri, verkostotalous, sisältöliiketoiminta ja globalisaatio. Tässä kontekstissa digitalisoituminen tarkoittaa tiedon abstraktisoitumista: se irtoaa konkreettisesti esineestä, kuten kuvasta, paperista tai filmistä muuttuakseen aineettomaksi informaatioksi. (Vrt. Ylä-Kotola, Arai 2000, 30–31.)

Digitalisoituminen on muuttanut yhteiskunnan teknisen ja tuotannollisen perustan toiseksi. Talous, media ja kulttuuri globalisoituvat uuden digitaalisen tekniikan seurauksena. Jälleen kerran esitetään kysymys siitä, merkitseekö tämä uutta vallankumusta viestinnän alalla. Mauri Ylä-Kotola ja Mehdi Arai (2000) esittävät, että uuden median kehitys poikkeaa vanhasta massamediasta varsinkin, kun nähdään sen kehitys riittävän pitkälle. Tällöin kehityspiirteet voidaan ryhmitellä neljään osittain päällekkäin menevään vaiheeseen: a) verkottuvan, integroituvan ja moninaistuvan median vaihe, b) interaktiivisuuden ja hypertekstuaalisuuden utopiat, c) siirtymä audiovisuaalisesta sensomotoriseen mediakulttuuriin ja d) mediateknologian sulautuminen ruumiiseen. (Ibid., 32–59.)

Verkottuvan, integroituvan ja moninaistuvan median vaihe on meillä jo käsillä. Sosiaalinen kommunikointi, ostokset, pankkiasiat ja mediatuotteet ovat jo käytännössä hoidettavissa digitaalisen median avulla. Tähän vaiheeseen liittyy myös digitaalisen tekniikan rakentaminen kaikkialle luontevaksi osaksi arkista elinympäristöämme. Jatkossa ihmiset toimivat arkiaskareissaan tietotekniikkaa hyödyntäen, mutta lainkaan sitä huomaamatta. Tällöin toimitaan analogisesti ensimmäisen informaatiojärjestelmän, kirjoitustaidon kanssa. Kirjoitettu informaatio on kaikkialla läsnä, mutta ihmiset eivät kiinnitä erityistä huomiota sen olemassaoloon. (Ibid.)

Interaktiivisuuden ja hypertekstuaalisuuden utopiat sisältävät ensinnäkin ajatuksen digitaalisen median kasvavasta vuorovaikutteisuudesta. Pelillisuus tulee median keskeiseksi osaksi. Aiempi järjen ja silmän aktiivisuus muuttuu järjen ja koko kehon aktiivisuudeksi. Hypertekstuaalisuudella taas tarkoitetaan tiedon assosiatiivista ja analogioille perustuvaa linkitystä. Hypertekstuaalisuus liittyy laajemminkin ihmisen ajattelun kehitykseen. Hypertekstuaalinen tiedon jäsentämistapa oli tyypillinen renessanssiaikana ja tapaamme sitä nykytaiteessa, mutta oman aikamme ajattelu perustuu mieluummin tiedon lineaariselle ja lokeroivalle esitys-

tavalle. Ylä-Kotola ja Arai liittävät hypertekstuaalisuuden Michel Foucaultin episteemin käsitteeseen. Hypertekstuaalisuus esittämisperiaatteena on episteemin ominaisuus. Episteemi tarkoittaa niitä tiedon diskursiivisia käytäntöjä, joiden avulla tieto hahmotetaan systeemeiksi. Digitaalinen media muuttaa ihmisen ajattelua. (Ibid.)

Siirtymä audiovisuaalisesta sensomotoriseen mediakulttuuriin tarkoittaa ensimmäisessä vaiheessa audio-3D-visualisoinnin ja viimeisessä vaiheessa multisensomotorisuuden aikaansaamaa median illusorisuuden kasvua. Viimeisessä vaiheessa yksilö ohjaa ruumiinsa avulla virtuaalista tilaa. Median sulautuessa ruumiiseen interface eli käyttöliittymä muuttuu intrafaceksi, käyttötilaksi. Kirjoittajien mukaan näyttäisi siltä, että ainakin maltillisimpien utopioiden toteutuminen on mahdollista biotekniikan voimakkaan kehityksen myötä. (Ibid.)

Myös Mika Mannermaa (2004) tuo biotekniikan kehityksen vahvasti esille puhuessaan ”heikoista signaaleista ja vahvasta tulevaisuudesta”. Tämän ajan heikkoja signaaleja tarkastellessaan hän toteaa, että jossakin vaiheessa on relevanttia keskustella siitä, mikä on ihmisen määritelmä. Hän viittaa Oak Ridge National Laboratoryssä meneillään olevaan projektiin, jossa on tarkoitus rakentaa täydellinen virtuaali-ihminen. Tästä on enää vain kukonaskel tilanteeseen, jossa jokaisella ihmisellä on verkossa oma virtuaalinen alter egonsa, joka toimii edustajana hänen puolestaan. Kun ihminen voi biotekniikan kehittyessä olla osittain tai kokonaan geenimanipuloitu, kun ihmiseen voidaan teknisesti liittää suuri määrä erilaista tekniikkaa implantteina ja hänen sisäinen maailmansa voi seikkailla hänestä riippumatta verkon muodostamassa kyberavaruudessa eräänlaisena avatar-hahmona, niin tarvitaan jo sopimusta siitä, mitä ihmisellä ja ”ihmisarvolla” tarkoitetaan. Mannermaan mukaan teollinen mekaniikka, tieto- ja viestintä- sekä muun muassa biotekniikat yhdentyvät muihin teknologioihin ja niiden yhteisvaikutus tulee keskeiseksi. Tällöin voidaan puhua fuusioteknologioista ja tietoyhteiskunnan jälkeisestä fuusioyhteiskunnasta. (Ibid., 129–130.)

Lev Manovichin (1995) näkemys kehityksestä on yhdensuuntainen edellisten kanssa, kun hän kuvaa vastaavaa kehityskulkua nimenomaan kuvaan sovellettuna (vrt. Elo 2005, 89–90). Hänen mukaansa kuvan esittäväällä ruudulla on teknisesti ollut neljä kehitysvaihetta. Varhaisin niistä oli klassisen kuvaruudun kausi, joka tarkoittaa kehitysvaihetta renessanssijan maalauksesta valokuvaan. Viiden sadan vuoden ajan kuva on jopa mittasuhteitaan myöten pysynyt suhteellisen muuttumattomana.

Seuraavaksi tuli dynaaminen kuvaruutu, mikä viittaa elävän kuvan ja television tulemiseen. Edelliseen verrattuna elävä kuva pystyi parhaimmillaan vangitsemaan katsojan huomion lähes täydellisesti. Ero ruudun (esimerkiksi elokuvakangas) ja ympäristön (teatteri) välillä oli voimakas. Television, televisiokanavien ja tietokoneen näyttöruudun (ikkunoiden)

kehitys on kuitenkin johtanut siihen, että elävä kuvakin on muuttunut vähemmän intensiiviseksi ja ero kuvan ja ympäristön välillä lievemmäksi. (Manovich 1995.)

Klassisen ja dynaamisen kuvan jälkeen seuraava radikaali muutos oli reaaliaikainen kuva. Television, videomonitorin tai tietokoneen ruudulta voidaan seurata tapahtumia ilman kuvan tallentamisen ja esittämisen välivaihetta. Manovitchin mukaan tämä kehitysvaihe oli käänteentekevä, koska varsinaista kuvaa ei reaaliaikaisessa kuvassa enää lainkaan ole. Skannaavasta periaatteesta johtuen kuvan eri osat syntyvät eri aikaan, mutta ne aistitaan yhdeksi kuvaksi.¹ (Ibid.)

Klassinen kuvaruutu esitti siis staattisen, pysyvän kuvan. Dynaaminen ruutu näytti liikkuvan kuvan menneisyydestä ja reaaliaikainen ruutu liikkuvan kuvan nykyisyydestä. Neljäs vaihe tässäkin hahmotelmassa viittaa kuvaruutujen jälkeiseen virtuaalitodellisuuden aikaan. Tällöin katsojalla tai kokijalla on mahdollisuus astua kuvan sisään. Virtuaalitodellisuuden vaiheessa kuvan katsoja on yhtä aikaa sekä fyysisessä todellisessa tilassa että virtuaalisessa, simuloidussa tilassa. Kuvaruutu kuvan esittämisen välineenä katoaa. Manovich enteilee tässä myös elokuvan kuolemaa sen satavuotisen historian päätteeksi. Tätä kirjoittajan esittämää kehitysvaihetta voitaisiin kuvata myös siten, että media saavuttaa täydellisen läpinäkyvyyden eli transparenttiuden. Katsoja tai kokija ei enää voi lainkaan erottaa mediaa sen esittämästä asiasta. (Ibid.)

Charlie Gere (2006) on käsitellyt laajasti digitaalisuutta nimenomaan kulttuurisesta näkökulmasta. Hän näkee digitaalisuuden nimenomaan ”kulttuurin määrittäjänä, koska se sisällyttää itseensä niin laitteet kuin merkitys- ja viestintäjärjestelmätkin, jotka kaikkein selvimmin erottavat nykyaikaisen elämäntapamme muista elämäntavoista”. Geren mukaan digitaaliseen kulttuuriin liittyvä laaja tutkimusten ja kirjoitusten määrä on sellaisenaan osoitus tällaisen kulttuurin olemassaolosta, mutta osoittaa samalla ongelmallisuutta niissä tavoissa, joiden mukaan digitaalinen kulttuuri ymmärretään. Se voidaan yhtäältä nähdä suoranaisena katkoksenä sitä edeltäneeseen kulttuuriin tai toisaalta vain pelkästään seurauksena digitaalisen teknologian soveltamisesta. Molemmille edellä mainituille näkökannoille on Geren mukaan perusteensa, ja käytännönläheisesti tarkastellen molemmat ovat tosia. (Ibid., 14–15.)

Gere käy itse läpi koko digitaalseksi luonnehdittavan kulttuurin kehityksen aina Remington kirjoituskoneesta ja Turingin koneesta meidän aikaamme. Hänen mukaansa digitaalisen kulttuuri nykymuodossaan on

¹ Ajatus on paljon mielenkiintoisempi ilman Manovitchin esittämää selitystä. Tarkasti ottaen myös perinteinen verhosuljinkameralla otettu valokuvakin syntyi skannaamalla: eri osat filmistä valottuivat eri aikaan (vrt. myös luvut 4.3.1 ja 4.3.2).

yhtäältä teknisen kehityksen, mutta toisaalta yhtä hyvin myös useiden erilaisten, erityisesti vastakulttuuristen kehitysvirtausten, monimutkaisen yhteisvaikutuksen tulos. Digitaalista tekniikkaa kehitettiin voimakkaasti toisen maailmansodan jälkeen aseteknologisista tarpeista lähtien (ibid., 42–69), mutta digitaalisen kulttuurin synty edellytti myös erilaisten taiteellisten ja muiden vastakulttuuristen virtausten olemassaoloa. Nämä erilaiset virtaukset yhdistyneenä tietokoneiden hallitsemaan teknologiaan muodostavat nykyaikaisen digitaalisen kulttuurin. Sille on kuitenkin luonteenomaista, että kulttuurin piirissä eläville tämä kulttuuri itsessään on tulossa yhä näkymättömämmäksi ja huomaamattommaksi. (Ibid., 111–196.)

Edellä esitetystä käy hyvin ilmi kaksi digitalisoitumiseen liittyvää näkökohtaa. Ensinnäkin, tutkijoiden näkemykset digitaalisen murroksen seurauksista näyttävät olevan hyvin yhdensuuntaiset: mediaan sovellettava digitaalinen tekniikka ja myöhemmin biotekniikka tulevat mullistamaan koko median olemuksen. Toiseksi, digitalisoitumisesta voidaan puhua kahdella tasolla: se voidaan ymmärtää joko teknisenä operaationa tai kokonaisena yhteiskuntavisiona.

Valokuvauksen teknisen perustan laaja ja kattava digitalisoituminen on antanut sysäyksen tämän tutkimuksen tekemiselle. Tällainen muutos johtaa väistämättä kysymään, kummasta tasosta tässä on kysymys? Onko valokuvauksen digitalisoituminen vain yksi lenkki lukuisten valokuvauksen teknisten perusteiden muutoksissa daguerrotypian ajoista tulevaisuuden tekniikoihin, vai onko kyse jostakin sellaisesta, mihin Geren edellä mainittu ajatus kulttuurisesta katkoksesta viittaa?

Kysymys siitä, onko tutkittava asia nähtävissä historiassa lineaarisesti etenevänä kehityskulkuna vai toisistaan laadullisesti poikkeavien ja toisistaan riippumattomien ajattelutapojen sarjana johtaa tutkimusongelman täsmentämiseen kulttuurisen katkoksen osalta. Edellä Ylä-Kotola ja Arai jo liittivät hypertekstuaalisuuden Michel Foucaultin episteemin käsitteeseen. Hypertekstuaalisuus esittämisperiaatteena tulkittiin episteemin ominaisuudeksi. Episteemillä taas tarkoitettiin niitä tiedon diskursiivisia käytäntöjä, joiden avulla tieto hahmotetaan systeemeiksi. (Ylä-Kotola, Arai 2000, 32–59.) Foucaultin episteemin käsite onkin käyttökelpoinen, kun tarkennetaan sitä, mitä kulttuurisella katkoksella tässä yhteydessä tarkoitetaan.

Foucaultin mukaan jokaisella ajalla on sille tyypillinen tiedon syvä rakenne, joka määrittelee sen, kuinka tiedon kohde ymmärretään ja kuinka tiedon kohteet muodostavat kokonaisuuden. *Sanat ja asiat* -teoksessaan Foucault esitti kolme tunnettua episteemiä: renessanssin, klassismin ja modernismin. Renessanssissa maailma jäsennettiin erilaisten samankaltaisuuksien avulla, klassisessa episteemissä tieto jäsennettiin esittämisen representaatioiden sekä kielen avulla ja modernissa tiedon muodostaman

historiallisen logiikan pohjalta. Foucaultin episteemit eivät muodosta jatkumoa, vaan niiden välistä suhdetta leimaa satunnaisuus. Episteemistä toiseen siirryttäessä niiden välille ei välttämättä jää mitään yhteistä. Näin voidaan puhua kulttuurisesta katkoksesta. (Foucault 1970, xix-xxiv; vrt. Alhanen 2007, 41-61; Valtonen 2004, 209-213.) Kai Alhasen väitöstutkimuksen mukaan Foucault siirtyi *Tiedon arkeologia* -teoksessa käyttämään *diskursiivisen käytännön* käsitettä niissä yhteyksissä, joissa hän aiemmin oli käyttänyt kokemuksen struktuurin ja episteemin käsitteitä (Alhanen 2007, 46; vrt. Foucault 1970, xiv). Foucaultilaiseen ajatteluun valokuva-diskurssien näkökulmasta palataan laajemmin tutkimuksen myöhemässä vaiheessa.

Diskursiiviset käytännöt sopivat hyvin tämän tutkimuksen viitekehukseen sen vuoksi, että ne sisältävät varsinaisten diskurssiin kuuluvien lausumien lisäksi myös muut ilmiöön vaikuttavat tekijät. Foucault määritteli diskursiivisen käytännön seuraavasti: "Diskursiivinen käytäntö on kokonaisuus nimettäviä, historiallisia, aina ajassa ja tilassa määräytyneitä sääntöjä, jotka ovat määritelleet lausumisfunktion toimintaehdot annetulla aikakaudella ja annetulla yhteiskunnallisella, taloudellisella, maantieteellisellä tai kielellisellä kentällä" (Foucault 2005, 155). Foucaultin diskursiivisia käytäntöjä ohjaavat säännöt ovat anonyymejä: niiden alkupe-
rää ei tunneta eikä niitä oikeastaan edes havaita niiden itsestäänselvyydestä johtuen. Säännöt eivät muotoudu yksilöiden tietoisuudessa, vaan itse diskurssissa. Lisäksi ne vaikuttavat myös diskurssia ympäröivässä todellisuudessa instituutioiden rakenteessa, työvälaineissa arkkitehtuurissa ja ihmisten käytöksessä. (Foucault 2005, 85; Alhanen 2007, 84–86.)

Tästä näkökulmasta valokuvaus on diskursiivinen kokonaisuus, johon valokuvaa koskevien lausumien lisäksi kuuluvat valokuvauksesta käsityksiään esittävät auktoriteetit sekä valokuvauksen tekninen tuottamis- ja esittämiskonteksti. Kulttuurisen katkoksen ajatus sisältää sen, että valokuvaa ei enää ymmärretä tai siitä puhuta samalla tavoin kuin aiemmin. Esimerkiksi asian esittämistä valokuvattuna on perinteisesti totuttu pitämään ilmaisullisesti omintakeisena ja erilaisena, kun sitä verrataan saman asian esittämiseen esimerkiksi sanoin kuvattuna, piirrettynä tai elokuvattuna. Tuleeko tähän siis muutos vai säilyttääkö valokuva oman erikoislaatuisuutensa myös digitaalisen murroksen jälkeen?

Tässä tutkimuksessa valokuva ymmärretään osaksi mediaa ja siinä puhutaan myös valokuvan mediaalisista periaatteista, kuten käsitteiden määrittelyn yhteydessä myöhemmin esitetään. Näin ollen edellä mainittu peruskysymys valokuvan perusolemuksen mahdollisesta muutoksesta digitaalisen murroksen myötä voidaan täsmentää kahden kysymyksen muotoon: **1. Miten digitalisoituminen vaikuttaa valokuvan ilmaisullisiin ja mediaalisiin periaatteisiin? 2. Mikä on digitaalisen valokuvan institutionaalinen asema osana muuta mediaa?**

Kun kysytään, onko mahdollisesti syntynyt tai syntymässä kulttuuri-
nen katkos, on ensin otettava käsitteellisesti haltuun se kulttuuri, mihin
katkoksen ajatellaan syntyvän. Näin ollen tutkimuksen ensimmäisessä
vaiheessa analysoidaan valokuvaa ja valokuvausta kulttuurisena ja teo-
reettisena ilmiönä ennen digitaalista vallankumousta. Valokuvauksella
on riittävästi ikää, kirjoitettua historiaa, koulukuntia ja tyyliuuntia täl-
laisen analyysin laatimiseen. On oletettavaa, että vallitseva tulkinta ilmi-
ön luonteesta vaihtelee aikojen kuluessa. Voidaan siis puhua diskurssien
muutoksista. On näin ollen ennustettavissa, että vastaus samaan kysy-
mykseen riippuu ratkaisevasti siitä, minkä diskurssin piirissä se esite-
tään.

Tällaisia diskursseja tutkimuksessa hahmottui kolme: *valokuvauksen
moderni, postmoderni ja globaali diskurssi*. Moderni ja postmoderni dis-
kurssi olivat olemassa jo ennen digitaalista aikaa, vaikka jälkimmäinen
sen kanssa osittain päällekkäin sijoittuikin. Valokuvan käsittely näiden
piirissä on oikeastaan itsestäänselvyys ja välttämättömyys, koska ne oli-
vat julkilausuttuja, valmiiksi nimetty ja hallitsivat keskustelua jo ennen
tutkimuksen aloittamista. Globaali diskurssi syntyi modernin ja post-
modernin diskurssin analyysin perusteella ja liittyy läheisesti tutkimuk-
sen lopullisiin tuloksiin. Digitaalisuuden voidaan katsoa siirtäneen va-
lokuvan kokonaan uuteen esittämiskontekstiin, globaaliin mediaan. Sil-
lä perusteella digitaalisen ajan globaalissa mediassa esiintyvän valoku-
van diskurssi nimettiin globaaliksi diskurssiksi.

2.2 Tutkimuksen näkökulma ja tieteenalan määrittely

Kun yhteiskunta- ja humanistisissa tieteissä puhutaan kielellisestä kään-
teestä, tarkoitetaan yleensä Richard Rortyn vuonna 1967 esiin nostamaa²
ajattelutapaa, että kielellä on merkittävä todellisuutta muovaava luonne.
Sittenkin strukturalismi ja jälkistrukturalismi ovat voimakkaasti koros-
taneet tätä näkemystä. Visuaalisuuden tutkimukseen ja valokuvauksen
teoriaan tällä ajattelutavalla on ollut voimakas vaikutus, joka liittyy siir-
tymiseen modernista postmoderniin aikakauteen, kuten jäljempänä esi-
tetään.

Pelkästä kielellisestä käänteestä puhuminen ei kuitenkaan riitä. Ym-
päriöivän maailman kuvallistumiseen liittyen W.J.T. Mitchell (1995) esit-
ti, että kielellisen käänteiden jälkeenkin on nähtävissä merkittävä kään-
nös, joka itse asiassa menee kielellisen käänteiden yli. Tällä hän tarkoitti Char-
les S. Peircen semiotikkaan ja Nelson Goodmanin taiteen kieleen perus-
tuvaa ajattelua, joka etsii ei-kielellisen symbolijärjestelmän takana olevia

² Richard Rortyn vuonna 1967 toimittama teos *The Linguistic Turn: Essays in
Philosophical Method*.

merkityskoodoja ja sopimuksia, eikä lähde yksinomaan siitä, että kieli olisi ainut merkitystä luova tekijä (ibid., 11–13).

Eurooppalaisessa piirissä Mitchell liitti sen fenomenologiaan, joka oli kiinnostunut kuvitteellisesta ja visuaalisesta kokemuksesta sekä kriittiseen teoriaan, joka oli kiinnostunut massakulttuurista ja visuaalisesta mediasta. Lisäksi hän toi esiin Jacques Derridan, Michel Foucaultin³ ja Ludwig Wittgensteinin filosofiaa. Viimeksi mainitun uran paradoksaalinen käänne kuvallisesta teoriasta ikonofobiaan ilmensi hänen mukaansa laajemminkin lingvistisen filosofian, puheen puolustuskantaa visuaalista vastaan ja osoitti varmuudella, että kuvallinen käänne oli tapahtumassa. Kuvan status oli Mitchellin mukaan tuolloin Thomas Kuhnin tunnetun paradigma-ajattelun (Kuhn 1966) mukaisesti jossakin paradigman ja kaoottisen tilan välissä. Siitä oli tullut keskeinen keskustelun aihe humanistisissa tieteissä samoin kuin kielestä aiemmin. (Mitchell 1995, 11–13.)

Anita Seppä (2007) kommentoi mielenkiintoisella tavalla Mitchellin kuvallisen käänteen ajatusta. Hänkin lähtee globalisoituneen mediateknologian ja kuvallisuuden merkityksen kasvusta ja mahdollisesta siirtymisestä typografian aikakaudesta visuaalisuuden ja kuvallisuuden aikaan. Sepän mukaan kuvallisuuteen liittyvä postmoderni keskustelu jakoi kirjoittajat ja teoreetikot kahteen osaan: kuvainrakastajiin ja kuvainraastajiin. Viimeksi mainitulla ajattelutavalla oli jo ennestään pitkät perinteet. Esimerkiksi kriittisessä teoriassa lähinnä vain Walter Benjamin osoitti ymmärrystä visuaalisten representaatioiden voimaan ja vaikutusmahdollisuuksiin. Postmodernissa keskustelussa kuvainraastajat ovat vedonneet muun muassa Heideggeriin, Wittgensteiniin, Kristevaan, Lacaniin, Adornoon ja Sartreen korostaakseen kuviin liittyviä tietoteoreettisia, moraalisia ja yhteiskunnallisia ongelmia. Niinpä postmodernia ajattelua onkin leimannut epäluottamus modernin teknologian luomaa kuvallisuutta kohtaan. (Ibid., 22–32.)

Seurauksena on siirrytty lohduttomaan kulttuuripessimismiin tai etsitty vaihtoehtoa verbaalisesta kielestä tai sensoris-aistimellisesta ruumiista. Tässä yhteydessä kirjoittaja tuo esiin muun muassa Fredric Jamesonin ja Jean Baudrillardin ajattelua. Seppä itse asettaa kuitenkin kyseenalaiseksi, onko postmodernien näkökantojen mukanaan tuoma todellisuuden katoaminen lainkaan todellista muutoin kuin että uudet tekniset innovaatiot ovat muuttaneet ihmisten toiminta-, ajattelu ja havaintotapoja. Kirjoittajan mukaan nykyaikaisessa monimediaalisessa kulttuurissa on järkevämpää ajatella, että puhtaasti kuvallisia tai puhtaasti tekstuaalisia medioita ei ole olemassakaan. Kaikki mediat muuntuvat ja kietoutuvat ajan oloon toisiinsa. (Ibid., 22–29.)

³ Mitchell viittaa Martin Jayn (1988) analyysiin *Scopic Regimes of Modernity*.

Edellä kuvattuun Mitchellin kuvallisen käänteän ajatukseen viitaten Seppä tulkitsee nyt elettyä aikaa erikoislaatuiseksi sen vuoksi, että ”lingvivistisesti orientoitunut intellektuaalinen kulttuuri on korvautumassa asteittain visuaalisuuden ja kuvallisuuden merkitystä ja toimintatapoja korostavalla ajattelulla” (ibid., 32). Kirjoittaja kuitenkin edelleen Mitchelliin viitaten jatkaa, että kuvalliset käänteet kuuluvat tavallaan historiaan aina silloin, kun uudet visuaalisuutta tuottavat välineet tai tekniset innovaatiot tulevat esiin ja aiheuttavat paniikkia ja euforiaa kulttuuristen käytäntöjen osalta. Kuvallisuuden merkityksen tiedostamisesta huolimatta nykyisinkin eletään tosiasiasa tilanteessa, missä ei tarkkaan ottaen tiedetä, mitä kuvat loppujen lopuksi ovat. Lopuksi Seppä esittääkin, että nykytutkimuksessa tulisi pystyä välttämään kriittisen ajattelun ja kuvallisuuden tai verbaalisen kielen ja kuvan vastakkainasettelua. Tämä taas näyttäisi edellyttävän uusia ”kurittomia” oppiaineita, jotka yhdistelevät rohkeasti eri tieteistä peräisin olevia metodisia ja käsitteellisiä perinteitä. (Ibid., 29–35.)

Sepän kuvaama problematiikka tulee vastaan tässäkin tutkimuksessa. Jos on liioittelua sanoa, että digitaalinen murros on aiheuttanut paniikkia ja euforiaa, niin keskustelua ja tutkimusta se on ainakin lisännyt, kuten seuraavassa luvussa esitetään. Lisäksi analogisesti edellisen kanssa: ennen kuin voidaan vastata tutkimuskysymyksiin, täytyy tietää, mitä valokuvat loppujen lopuksi ovat. Tästä on tietenkin käyty debattia koko valokuvauksen pian kaksi vuosisataa kestäneen historian ajan. Ilmeisesti digitaalinen murros on vielä osaltaan kiihdyttänyt tätä keskustelua.

Lyhytkin valokuvahistorian silmäily osoittaa, että ei ole yhtä vastaus siihen, mitä tai mikä valokuva on. Tämän vuoksi tutkimukseen on vallittu diskursiivinen viitekehys. Valokuvan diskursseja seuraten tutkimus etenee siihen kohtaan, jossa teknisen perustan muutoksen ja mahdollisesti muidenkin tekijöiden voimasta voidaan olettaa tapahtuvan jonkinlaisen diskursiivisen käänteän tai katkoksen. Ensisijainen tavoite on muiden valokuvan mediumia koskettavien ajankohtaisten tutkimusten tavoin pyrkiä teoreettiseen kontribuutioon. Oikeat teoreettiset havainnot hyödyttävät parhaiten myös alan käytäntöä.

Myös Sepän edellä esittämä maininta kurittomista tieteistä liittyy tähän esitykseen. Valokuva tai valokuvaus sellaisenaan ei ilmiönä rajoitu yhden tieteen piiriin. Niinpä sitä tässäkin tutkimuksessa tarkastellaan filosofisena, taideteoreettisena, tiedotustutkimuksellisenä, ammatillisena ja yhteiskunnallisena ilmiönä, usein jopa rinnakkain. Näin ollen tutkimus joutuu kaiken aikaa liikkumaan jossakin näiden välimaastossa. Tätä näkökulmien välillä oloa kuvastaa hyvin se, että seuraavassa luvussa esiin tuotavat kuusi Suomessa ilmestynyttä aihepiiriin liittyvää tutkimusta sijoittuvat lähes kauttaaltaan eri tiedekuntiin ja oppiaineisiin (Sepän 2001, Laakso 2003, Elo 2005, Hietaharju 2006, Kallio 2005, Heikki-

lä 2006). Tieteenalan määrittelyn sijaan voitaisiin hyvin sanoa, että tämä tutkimus on poikkitieteellinen.

On kuitenkin yksi uudehko tieteenala, johon tämä tutkimus soveltuu hyvin sekä kohteensa että näkökulmansa puolesta. Tämän tutkimuksen näkökulma on, että valokuva on osa mediaa. Erilaisista näkökulmista huolimatta tässä tutkimuksessa valokuvaa tarkastellaan medianäkökulmasta, jona toimijana, kuten myöhemmin esitetään. Tällöin mediatutkimus aiheen, kohteen ja näkökulman puolesta muodostaa luontevan tieteellisen viitekehyksen tälle työlle. Lisäksi digitalisoitumisen problematiikka sinänsä liittyy tämän työn mediatutkimukseen, koska sillä on tätä kautta mitä ilmeisimmin yhtymäkohtia muihin uuden median ilmiöihin.

Eija Timosen ja Mauri Ylä-Kotolan (2006) mukaan ”mediatiede pyrkii ymmärtämään nykypäivän medioiden taustalla olevien tyylien, välineiden ja muotojen traditioita ja mediateknologioiden roolia nyky-yhteiskunnassa”. Mediatieteen yleisinä kohdealueina ovat taas erilaiset medioiden instituutiot, muodot ja ilmaisutavat. Kohdealueet sisältävät sekä uuden median, kuten multimedian ja videotaiteen sekä perinteisemmän median, kuten valokuvan ja elokuvan. Lisäksi koulutusohjelma painottaa audiovisuaalisen teknologian ja kulttuurin vuorovaikutusta. (Timonen, Ylä-Kotola 2006, 206–207.)

Taiteellisen tutkimuksen voidaan katsoa syntyneen jälkistrukturalistisena tai postmodernina vastakohtana puhtaalle tietelle tai puhtaalle taiteelle (vrt. *ibid.*, 197). Kun puhutaan taideteollisen alan tutkimuksesta, se voi orientaatioltaan olla joko perinteistä akateemista tutkimusta tai uudempaa taiteellisesti tai suunnittelullisesti orientoituvaa tutkimusta. Ensin mainitussa tutkija tarkastelee tieteessä yleisesti hyväksyttyjen sääntöjen mukaisesti kohdettaan. Jälkimmäisessä tutkimusta tehdään yleensä siten, että siihen liitetään suunnittelullinen näkökohta ja käytännöllinen produktio-osa. (*Ibid.*, 199–202.) Voidaan myös sanoa, että tieteenfilosofiselta orientaatioltaan onnistuneessa alan tutkimuksessa perinteisten insinöörیتieteiden positivismi ja humanististen tieteiden hermeneutiikka yhdistyvät (vrt. Ylä-Kotola, Arai 2000, 5–10). Myös Tapio Varis (2001, 1175) toteaa, että mediatieteellä uutena oppiaineena on oma tutkimuskohteensa, mutta metodologiansa se joutuu lainaamaan humanistisilta, yhteiskunnallisilta ja teknisiltä lähitieteiltä sekä taideaineilta.

Ylä-Kotola (1999, 15–17) korostaa humanistisen kulttuuritutkimuksen pohjalta lähtevän mediatieteen eroa empiiris-yhteiskuntatieteelliseen tiedotusoppiin (Communication studies, Mass Communication Research). Esimerkiksi sanomalehtitutkimus tai journalismikoulutus ei ole mediatieteelle ominaista, vaan sen erityinen kiinnostus kohdistuu audiovisuaalisen kulttuurin yleisiin kysymyksiin, mediataiteeseen ja uu-

teen mediaan. Tältä pohjalta mediatieteen tutkimusalueiksi muodostuvat mediataiteet, uusi media ja audiovisuaalinen mediakulttuuri. Perinteinen tiedotusoppi on ammatillisesti ollut voimakkaasti sidoksissa toimittajan työhön. Mediatieteen ammatillinen sidonnaisuus suuntautuu digitalisoinnin myötä syntyviin uusiin media-ammatteihin.

Mediatiede on kokeileva oppiala tieteen, taiteen ja teknologian väli-maastossa. Se tutkii mediakulttuuria, suunnittelee huomispäivän ilmai-sumuotoja ja arvioi mediafilosofian keinoin teknologisesti tuotetun aisti-ympäristön eli audiovisuaalisen mediakulttuurin mahdollisuuksia. Mediatiede siis pyrkii ymmärtämään, selittämään ja arvioimaan mediateknologioiden roolia nyky-yhteiskunnassa sekä selittämään nykypäivän median taustalla olevien tyylien, välineiden ja muotojen traditioita muun muassa historiallisten tai kulttuuristen merkitysten ja merkitysrakenteiden näkökulmasta. (Timonen, Ylä-Kotola 2006, 206–207.) Tässä tutkimuksessa tarkastellaan valokuvaa medianäkökulmasta ja haetaan ymmärrystä sille, miten merkittävä teknologinen innovaatio muuttaa tätä mediaa.

2.3 Valokuvauksen digitalisoituminen tutkimuksen kohteena

Tutkimuksen johdannossa viitattiin valokuvan digitaalisen murroksen kulminaatioajankohtaan, joka suomalaisesta perspektiivistä katsottuna sijoittui aivan 2000-luvun alkuvuosiin. Kansainvälisessä keskustelussa digitaalisuudesta oli jo tätä ennen ehditty kirjoittaa paljon. Tässä yhteydessä on ensimmäisenä syytä tuoda esiin William J. Mitchellin teos *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era* (1992). Kyseinen teos esittelee laajasti digitaalisen kuvan mahdollisuuksia. Valokuva-teoreettiseen keskusteluun se on kuitenkin jäänyt teoksessa muotoiltujen periaatteellisten kannanottojen perusteella.

Mitchellin näkemyksen mukaan digitaalisen valokuvan syntyminen on historiallinen käännekohta ja tällaisena verrattavissa koko valokuvauksen syntyyn omana aikanaan. Vanha valokuva palveli hyvin teollistumisen ja edistysuskon leimaamaa aikaa, mutta soveltuu huonosti postmodernin ajattelun kyllästämälle aikakaudelle. Mitchellin esitys digitaalisuuden vaikutuksista valokuvaukseen onkin samalla postmodernin valokuvauksen ohjelmanjulistus. Olennaista tässä Mitchellin esityksessä on, että uuden valokuvan aikana todellisuuden ja kuvitteellisen välinen erottelu tulee keskeiseksi. Digitaalinen valokuva on samalla postmoderni: sirpalemaisuus, epämääräisyys ja epäyhtenäisyys korostaa esityksen merkitystä objektiivisen totuuden sijaan. (Ibid., 55–56; 225.)

Edellisen lisäksi lukuisat tutkijat ja kirjoittajat ovat kommentoineet digitaalisen valokuvan syntyyn liittyviä näkökohtia. Victor Burgin tulee

omassa analyysissään *The Image in Pieces: Digital Photography and the Location of Cultural Experience* (1996) hyvin lähelle Mitchellin keskeisiä johtopäätöksiä. Burgin lähtee liikkeelle kuvallisen maailman laajentumisesta jo valokuvauksen keksimisen ajoista lähtien. Valokuvauksen keksiminen voidaan nähdä yhtenä teollisen vallankumouksen monista vastaavista keksinnöistä. Niiden keskeinen tavoite oli muuttaa monimutkaiset, aikaa vievät ja erikoisammattitaitoa vaativat tehtävät koneen suoritettavaksi. Valokuvauksen, elokuvan ja videon tuottamat hyödykkeet eivät kuitenkaan ole tavanomaisia kulutustavaroita, vaan symbolisia tavaroita. Nykyisellään niiden tuottamiseen käytettävää koneistoa kutsutaan kulttuuriteollisuudeksi. Koska valokuvaus määritelmän mukaisestikin oli osa teollista prosessia, valokuvaukselta pyrittiin aluksi kieltämään taiteen status. (Ibid., 26–28.)

Kuitenkin tämä taiteen statuksen problematiikka on sittemmin saatu jotenkin ratkaistua siten, että valokuvaus on nähty eräänlaisena jatkumona. Tämän jatkumon toisessa päässä on tieteellinen valokuvaus tai poliisivalokuvaus, keskellä dokumentaarinen valokuvaus tai kuvajournalismi ja toisessa päässä mainoskuvaus ja taidekuvaus. Digitaalisen valokuvauksen suurin merkitys on siinä, että se on kokonaan kumonnut tämän jatkumon. Burginin mukaan digitaalinen valokuvaus on osoittanut, että valokuva ei itse asiassa lainkaan rekisteröi todellisuutta. Digitaalinen valokuva on hänen mukaansa ”kopio, jolla ei ole originaalia”. Tämä on sellaisenaan historiassa paljon tärkeämpi ilmiö kuin modernistinen puhe kuvan vallankumouksesta. (Ibid., 28–29.) Sekä Mitchell että Burgin näkevät siis digitaalisen valokuvauksen syntymisen ratkaisevana käännekohtana historiallisessa kehityksessä.

Digitalisoitunut valokuvaus liitetään Mitchellin ja Burginin tavoin usein postmoderniin ajatteluun. Digitaalisen valokuvauksen analyysissään *Will Image Move Us Still?* Kevin Robins (2001) tuokin tältä pohjalta esiin valistusajattelun empiirisen ja rationaalisen puolen yhteensovittamisen ongelman. Modernissa maailmassa näiden kahden asian välillä on aina ollut voimakas symbioottinen suhde. Visuaalinen empirismi ei ole tässä suhteessa ollut poikkeus. Koska valokuvauksen historiassakin on aina ollut naiivin empiristisen tulkinnan vaara, on tämän lisäksi aina tarvittu myös järkeen perustuvaa analyysiä. Viimeistään postmodernin ajan (digitaalinen) valokuva on tuonut tämän selväksi. Robinsin mukaan onkin ilmeistä, että elokuvan rationaalisen selityksen merkitys kasvaa digitaalisen valokuvauksen myötä. (Ibid., 36–37.) Tätäkin voi pitää postmodernina ajatuksena huolimatta siitä, että näkökulma ei sisällä kulttuurisen katkoksen tai käännöksen ajatusta, vaan ajatuksen kuvan selittämisen tarpeen jatkuvasta kasvusta.

Kokonaisuutena katsoen Robins päätyykin päinvastaiselle kannalle kuin Mitchell. Hän myöntää osittain Mitchellin näkemyksen visuaalisen

kulttuurin siirtymisestä uudelle sofistikoituneemmalle ja joustavammalle tasolle, kun asiaa tarkastellaan pelkästään filosofisesta tai formalistisesta näkökulmasta. Toisaalta Robins kuitenkin korostaa, että valokuvat eivät ole olemassa puhtaan teorian tasolla. Näin ollen kyseessä on yhä edelleen jatkumo ihmisen pyrkimyksissä luoda uutta tekniikkaa pystyäkseen näkemään totuuden entistä tarkemmin. (Ibid., 33–38.)

Robins tuo esiin, että digitaalisen tekniikan avulla on mahdollista luoda kuvia myös sellaisista asioista, joita ihmissilmä (tai perinteinen valokuva) ei näe. Tästä seuraa toki suuri muutos, mutta täysin toisin kuin postmodernisti tulkittu valokuva ehdottaa. Kohteen ulkoinen olemus ei enää riitä todisteeksi olemassa olevasta. Tarvitaan kuva myös kohteen sisältä. Näin digitaalinen valokuvauksen myötä siirrytään tallentamisen ajasta simulaation aikaan. (Ibid.)

Myös Lev Manovich ja Martin Lister voidaan tässä yhteydessä tuoda esiin Mitchellin ja Burginin suhteen päinvastaista kantaa edustavina kirjoittajina. Manovichin (1996) mukaan perinteinen valokuvaus ja digitaalinen valokuvaus liittyvät kahteen erilaiseen visuaalisen kulttuurin traditioon. Valokuvaus on jo perinteisesti jakautunut kahteen erilaiseen ilmaisutapaan: yhtäältä realistiseen ilmaisutapaan sekä toisaalta montaasiin ja kollaasiin traditioon. Manipuloimaton suora valokuvaus ei kuitenkaan enää aikoihin ole dominoinut modernia valokuvausta. Digitaalinen tekniikka ei muuta normaalia valokuvausta, koska normaalia valokuvausta ei ole. (Ibid., 60–62.)

Listerin (2002, 340) mukaan Mitchellin näkemys perustuu kapeaan käsitykseen valokuvasta ja digitaalisesta valokuvasta. Mitchellin analogia digitaalisen tekniikan ja postmodernin välillä on hiukan ohut, koska sekä vanhaa analogista että uutta digitaalista tekniikkaa voidaan yhtä hyvin käyttää moderniin tai postmoderniin tapaan. Mitchellille perinteinen valokuvaus tarkoitti Paul Strandin ja Edward Westonin edustamaa modernia valokuvausta, mikä taas ei tee oikeutta koko valokuvauksen historialle jättäen kaikki muunlaiset valokuvauksen tavat analyysin ulkopuolelle. Mitchellin tekemä ero voidaankin saada aikaiseksi vain vertaamalla stereotyyppistä perinteistä harkitusti rajattua ja huolella valmistettua vedosta digitaalisesti valmistettuun monitasoiseen montaasiin. Listerin mukaan monissa valokuvauksen käytännöissä kemiallinen ja digitaalinen valokuvaus muodostavat katkoksen sijaan mitä ilmeisimmän jatkumon. Kokonaisuutena ottaen kyse onkin hänen mukaansa enemmän kulttuurisesta kuin teknisestä kysymyksenasettelusta ja liittää Mitchellin ajatukset lähinnä teknologisen determinismin piiriin. (Ibid., 342.)

Myös Suomessa digitaalinen murros on saanut aikaan aihepiiriin liittyvää tutkimusta. Näin voidaan päätellä siitä, että hyvin samansuuntaista kysymyksenasettelua löytyy monesta 2000-luvun alkupuolella ilmestyneestä valokuvausta tavalla tai toisella koskevasta tutkimuksesta. Eri-

tyisesti tässä yhteydessä on syytä tuoda esiin viisi väitöstutkimusta. Nämä ovat Janne Seppäsen *Valokuvaa ei ole* (2001), Harri Laakson *Valokuvan tapahtuma* (2003), Mika Elon *Valokuvan medium* (2005), Matti Hietaharjun *Valokuvan voi repiä* (2006) sekä Minna Kallion (2005) *Ajatus kuvasta*. Edellisten viiden lisäksi voisi vielä mainita Elina Heikkilän *Kuvan ja tekstin välissä* (2006), mihin palataan myöhemmin toisessa yhteydessä.

Janne Seppäsen tutkimus (2001) koostuu kuudesta aiemmin julkaisusta artikkelista ja niitä yhteen sitovasta tekstistä. Nimen voisi helposti ajatella viittaavan suoraan digitaaliseen valokuvaukseen. Digitaalisuuden on usein katsottu merkitsevän valokuvauksen loppua tai ainakin ratkaisevasti uudenlaista valokuvaukseen, kuten edellä Mitchellin ja Burginin yhteydessä todettiin. Seppäsen omaksuman antiessentialistisen ajattelutavan mukaan näin ei kuitenkaan lähtökohtaisesti voi olla. Nimi viittaa siihen, että ”valokuvan merkitykset rakentuvat kulttuurisissa käytännöissä, joissa sitä katsotaan, käytetään ja tulkitaan”. Tieteellisesti valokuvaa voidaan tutkia vasta sitten, kun se määritellään käsitteellisesti. Toisin sanoen valokuvasta puhuminen on järkevää vain tietyssä diskursiivisessa yhteydessä. (Ibid., 8–9.)

Seppänen käy läpi eurooppalaista ja yhdysvaltalaista valokuvauksen tutkimusta ja määrittelee lopuksi oman antiessentialistisen lähtökohtansa. Antiessentialismi vastustaa ilmiön olemuksen pohtimista sellaiseenaan. Valokuvankin olemus on löydettävissä vain suhteessa kulttuuriin konteksteihin. Tällöin se on aina tavalla tai toisella ehdollinen ja väliaikainen. Omana kontribuutionaan brittiläisen ja yhdysvaltalaisen tutkimuksen traditioon Seppänen haluaa kuitenkin tuoda kuvan vastaanototutkimuksen. Tätä on toistaiseksi jostakin syystä vierastettu. Yksi syy saattaa liittyä digitaaliseen murrokseen. Valokuva on jäänyt vain yhdeksi osaksi laajempia digitaalisia kuvantuotantojärjestelmiä ja näin marginalisoitunut visuaalisuutta koskevien yleisempien kysymysten varjoon. (Ibid., 69–76.) Hyvän perustelun kirjoittajan näkemykselle luo tutkimuksen viimeinen osa *Nuoret, tutkijat ja Benetton*, missä mediatutkijoiden kuva-lähtöinen ja teoreettinen tulkinta Benettonin mainoskuvan sisällöstä asettuu monin tavoin ristiriitaan kuvaa katsoneiden suomalaisten yliopilaskirjoituksiin osallistuneiden nuorten tekemien tulkintojen kanssa. (Ibid., 188–209.)

Seppäsen tutkimuksen ensimmäinen osa, *Kaksi traditiota* (ibid., 7–54), nostaa esiin muun muassa Victor Burginin, John Taggin, Douglas Crimpin ja John Szarkowskin esittämät valokuvaa koskevat näkemykset, joiden varaan on mahdollista rakentaa myös digitaalista valokuvaa koskevaa analyysiä. Lisäksi Seppänen tuo esiin Michel Foucaultin vaikutuksen erityisesti yhdysvaltalaiseen valokuvauksen tutkimukseen.

Harri Laakso (2003) sanoo työnsä aluksi tutkimuksen saavan voimansa halusta ajatella, millaisesta tapahtumasta valokuvassa on kysymys, kuinka valokuva on valokuva ja mitä valokuvatessa tapahtuu. Kirjoittajan mukaan valokuvan tapahtumassa on jotain pelkistymätöntä ja ainutkertaista, koska valokuvan tapahtuma ei ole sama asia kuin tuosta tapahtumasta tehty rekisteröinti, kertomus tai sille annettu merkitys. Sille ei myöskään ole annettu ennalta määrättyä paikkaa historian jatkumoissa. Tässä suhteessa Laakso löytää analogian tutkimuksen yhteen punaiseen lankaan, ranskalaisen kirjailijan Maurice Blanchotin taiteellisen ajatteluun. (Ibid., 9–14.)

Laakson lähtökohtaisessa määritelmässä valokuvauksella ei ole omaa olemusta eikä se myöskään ole millään tavoin palautettavissa eri käyttäntöihinsä. Sen sijaan valokuvan tapahtumaan liittyy ”määrittelemätön generoiva moninaisuus ja valokuvan taide on tuohon outouteen suunnattua kysymistä ja sen jakamista” (ibid., 10). Tutkimuksensa loppupäätelmien yhteydessä kirjoittaja viittaa myös Seppäsen esittämään antiessentialismiin todeten, että Seppäsen tutkimus alkaa vasta valokuvan siirtyessä merkityksellisen vaihdon piiriin. ”Mutta ovatko kaikki vaihtoehdot antiessentialistiselle tutkimukselle välttämättä pyrkimyksiä kohti tiukasti määriteltyä valokuvan olemusta tai luonnetta?” Kirjoittajan itsensä mukaan valokuvalla ei ole varsinaista olemusta, mutta ”valokuva ehdottomasti kuitenkin on. Vaikka valokuva ei ole jotain, se ei kuitenkaan ole ei mitään” (ibid., 413).

Mika Elon (2005) tutkimuksen *Valokuvan medium* lähtökohta on yllättävän lähellä edellistä: ”Mitä valokuvan digitalisoituminen kertoo valokuvan mediumista?” Myös Elon mukaan digitalisoituminen on tehnyt kysymyksen valokuvan erityisyydestä ajankohtaiseksi. Valometafysiikan ja totuusdiskurssien⁴ väliset kytkökset sekä valokuvan suhde tilaan ja aikaan ovat mahdollisesti uhattuna uuden digitaalitekniikan myötä. Myös reaaliaikaiset visuaaliset esitykset tuovat eteen kysymyksen psyykeen ja sen proteesin välisen rajan vetämisestä. (Ibid., 8–12.)

Elon logiikka etenee seuraavasti: Ensin kysytään, eroaako digitaalinen valokuva analogisesta muutenkin kuin vain teknisesti? Seuraava kysymys kuuluu, voidaanko digitaalitekniikan yhteydessä enää lainkaan puhua valokuvasta? Ennen kuin tähän voidaan vastata, täytyisi tietää, mikä tekee valokuvasta oman mediuminsa? Loppujen lopuksi kysymys onkin siitä, mitä on valokuvan mediaalisuus. Näin Elon tutkimus itse asiassa keskittyy valokuvan mediaalisuuden pohdintaan.

⁴ Elo käyttää tässä käsitettä *totuusdiskurssi*, millä hän viittaa valokuvan todistusvoimaan ja uskomukseen valon suoraviivaisen kuvautumisen kautta saavutettavaan ihmiskäden piirrosta objektiivisempaan kuvaan (Elo 2005, 10). Käsitteeseen palataan myöhemmin tässä esityksessä.

Edellä esitettyjen kysymysten lisäksi Elo toivoo entistä filosofisempaa otetta mediateoreettiseen keskusteluun. Valokuvan medium ja visuaalisuus ylipäänsä sijoittuu kirjoittajan mukaan eri diskurssien väli- maastoon. Monialaisuus ja välitilojen outouden kunnioittaminen on kirjoittajan mukaan ominaista tällaisten välitilojen tutkimiselle. Tutkijan metodina onkin eräänlaisen teoriakonstellaation laatiminen. Tällä hän tarkoittaa "toisiinsa palautumattomien diskurssien rinnakkaisluentaa, jossa ei ole kyse aatehistoriallisesta tai filosofisesta käsitteellisten yhteyksien osoittamisesta". Näin konstellaation luvut valottavat kukin valokuvan mediumin kysymystä aina hiukan eri näkökulmista. (Ibid., 13.)

Tässä konstellaatiossa Elo tukeutuu ensin Samuel Weberin esittämään Heideggerin ja Benjaminin rinnakkaisluentaan ja vertaa sen jälkeen Sartren ja Manovichin tekniikkakäsityksiä Heideggerin "tekniikan kysymisen" valossa. Lisäksi hän käsittelee psyyken ja sen proteesien suhdetta yleisen metaforisuuden kontekstissa. Tällöin rinnakkaisluenta kohdistuu Freudiin ja McLuhaniin Derridan ja Groysin toimiessa oppaina. Lopuksi kirjoittaja etsii vaihtoehtoja valokuvan indeksisyydelle Peircen ja Bazinin pohjalta. (Ibid., 16–18.)

Edellisen lisäksi konstellaatio sisältää vielä Walter Benjaminin *auran* teoriaa koskevan osan. Eräs keskeinen Elon lähtökohta on, että kysymys mahdollisesta katkoksesta valokuvan mediumissa ei ole uusi, vaan "että siinä tulee esiin valokuvaa jo alun alkaen konstituiva heterogeenisyys". Erityisesti Walter Benjaminin auran teoria muodostaa sellaisen välitilan, jossa kysymys valokuvan mediumista voidaan esittää. Benjaminin yksittäisten ääritapausten singulaarisuuksia yhdistävän, esitykseen tähtäävän idean mukaisesti kirjoittaja kutsuu oman konstellaationsa vetovoimakeskusta, valokuvan mediumia ideaksi. Idea on "arvoituksellinen ja ratkeamaton välitila". (Ibid., 13–14.) Yleisen mediaalisuuden lisäksi tutkimus sivuaa hetkittäin myös valokuvan digitaalisuuden problematiikkaa, mihin palataan tuonnempana.

Mikko Hietaharjun tutkimus *Valokuvan voi repiä* (2006) keskittyy hyvin läheisesti samaan aihepiiriin edellä kuvattujen Laakson ja Elon tutkimusten kanssa, joskin näkökulma on hiukan erilainen. Hietaharjun tutkimuksen ongelma on valokuvan tulkinnan syntyminen. Lähtökohtaisesti hän näkee siinä kaksi keskenään jännitteistä tarkastelutapaa. Toinen on tietoinen, analyttinen ja kriittinen. Toinen taas on assosioiva ja elämyksellinen. Toisaalta kahtiajako voi olla myös valokuvan muotokielen ja käyttötarkoitusten välinen. Toisin sanoen valokuvan tulkintaa voidaan hakea sen rakenne-elementtien merkityksestä tai vastaavasti erilaisten käyttötarkoitusten määrittelyistä. (Ibid., 11–13.)

Hietaharjun tutkimuksessa tarkastellaan valokuvaa viestinä, modernin ja postmodernin jännitteitä, kuvan ja kielen symbolisia funktioita sekä valokuvan rakenne-elementtejä ja valokuvaajan merkitystä. Hietahar-

ju selvitti tutkimuksensa yhteydessä valokuvan rakenne-elementtien ja käyttötarkoituksen ymmärrystä myös analysoimalla Jyväskylän ammattikorkeakoulun pääsykokeiden kuvatehtävien vastauksia. Käyttötarkoitusta käsittelevät vastukset näyttivät osoittavan erittäin suurta tulkinnallista joustavuutta. Valokuva näyttäisi sopivan lähes mihin käyttötarkoitukseen tahansa. Tästä Hietaharju tekee johtopäätöksen, että valokuva syntyy myös valokuvauksesta itsestään muodostaen näin toisten valokuvien, erilaisten käyttötarkoitusten ja kulttuuristen konventioiden muodostaman kokonaisuuden. (Ibid., 153–184; 213.)

Poiketen kolmesta edellä mainitusta tutkimuksesta Hietaharju kiinnittää valokuvatulkinnan olemusta pohtiessaan huomiota myös valokuvajan mahdolliseen rooliin. Kirjoittajan mukaan sekä kuvaajan että välineen läsnäolo kuuluu enemmän tai vähemmän kätkeytyksi kuvan tulkintaan. Valokuvaaminen on aktiivista toimintaa, missä kuvaaja, väline ja kohde yhdessä rakentavat kuvan katsojan tarkasteltavaksi. Sekä kuvan ottamisesta että näkemistä säätelevät kulttuuriset ja sosiaaliset konventiot. Kirjoittaja jopa tyypittelee valokuvia osittain tältä pohjalta. Esimerkiksi lehtikuvassa ja mainoskuvassa kuvaaja on poissa ja kotialbumikuvassa ja taidevalokuvassa kuvaaja on läsnä. (Ibid., 207–210.)

Kuvalla, valokuvalla ja digitaalisuudella on monia kytköksiä myös kasvatustieteelliseen problematiikkaan. Edellä johdantoluvussa viitattiin siihen, kuinka valokuvan digitalisoituminen on jo nyt määrällisesti lisännyt sen käyttöä erityisesti nuorten keskuudessa. Näyttää toistaiseksi vaikealta sanoa, millaisia laajempia kulttuurisia yhteyksiä tällä ilmiöllä on. Tuntuu kuitenkin ilmeiseltä, että tähän ongelmakokonaisuuteen on syytä suhtautua vakavasti. Ainakin näin on pääteltävä Minna Kallion (2005) väitöstutkimuksen johtopäätöksistä.

Kallio on tutkinut kuvan merkitystä kasvatuksen kontekstissa. Tutkimuksessa kuvatiedolla tarkoitetaan aistihavaintoihin perustuvaa tietoa ja ymmärrystä rationaalisen järjen vastakohtana. Loppupäätelmissä kritiikki kohdistuu kartesiolaiseen perspektiiviin, joka rajoittaa toiminnan ensisijaisesti jälkimmäiseen. Kirjoittaja tarkastelee kuitenkin myös ”aistimellisen mediakulttuurin” olemassaoloa, joka edellyttää uudenlaisen havaitsemisen tavan tuomista myös kasvatuksen ja koulutuksen piiriin. Kallio viittaa osaltaan kuvalliseen käänteeseen ja teknologisesti tuotettuun aistiympäristöön eli nykyaikaiseen simulaatiokulttuuriin, mediakulttuuriin ja medialisaatioon. (Ibid., 12–31, 133–149.)

Nykyaikana kuvallisuus on Kallion mukaan tullut tekstuaalisen rinnalle myös kasvatuksen piirissä, joskin tutkijan esiin tuoman lähdeaineiston mukaan kuvien käytöllä opetuksessa on vielä runsaasti kehittämisen varaa. Tässä yhteydessä hän nostaakin esiin paradoksin: Kuvalukutaidottomuutta pidetään nykyisin ongelmana, vaikka kuvien käytöllä nimenom-

maan valistuksen välineenä on pitkät historialliset juuret.⁵ Kirjoittajan mukaan koulu on yhä edelleen tekstien koulu, vaikka nuoret elävät kuvien maailmassa. (Ibid., 133–149.)

Nyky aikaista mediakulttuuria leimaa multimodaalisuus. Todellisuus aukeaa ihmisille useiden eri aistien välityksellä: katselemalla, kuuntelemalla ja lukemalla. Näkö- ja kuuloaisti korostuvat. Kallio pitää ongelmana sitä, että koulu ei pysty ”valloittamaan lasten mieliä ja jättämään sinne pysyviä kuvia”. Pääsyyksi hän näkee sen, että lapset elävät koulun ulkopuolella niin vahvassa ja toimivassa mediamailmassa, että koulun jättämät kuvat eivät pysty kilpailemaan. Koulun ulkopuoliset kokemukset ovat koskettavampia ja aistillisempia. Tämän lisäksi koulussa hankituilla tiedoilla ja taidoilla ei ole kompetenssia lasten ja nuorten maailmassa. Näin koulu onkin menettämässä sille perinteisesti kuulunutta legitimitettiä oppimisen ja opettamisen paikkana ja sen rinnalle ovat tulossa erilaiset populaarikulttuurin ja informaatioteknologian muodostamat oppimisympäristöt. Oppiminen on siis irtautumassa institutionaalisista monopoleista ja oppimisen käsite on muotoutumassa uudelleen. (Ibid.)

Kuvalukutaidon paradoksi on huomion arvoinen. Kallion johtopäätökset näyttäisivät antavan aiheetta olettaa, että kuvallisen tai visuaalisen lukutaidon ongelma koskettaa ennen muuta vanhempaa sukupolvea, jota opettajat ja opetusviranomaiset edustavat, mutta ei niinkään nuorempaa sukupolvea. Kaikesta huolimatta visuaalinen lukutaito on joka tapauksessa erittäin ajankohtainen asia,⁶ ja on helppo kuvitella, että digitaalisen murroksen kaltaiset muutokset kuvantekotavoissa vaikuttavat myös siihen tapaan, miten kulttuurissa yleisesti ja kasvatuksessa erityisesti kuvaa ymmärretään.

Edellä kuvatut tutkimukset sivuavat luonnollisesti monin tavoin tämän tutkimuksen kysymyksenasettelua. Ennen kaikkea kysymyksenasettelu vaatii ottamaan kantaa Mitchellin *The Reconfigured Eye* (1992) teoksessa esitettyihin näkökohtiin ja niistä edelleen johdettaviin valoku-

⁵ Esimerkiksi kirkkomaalauksilla on ollut lukutaidottoman kansan opettamisen funktio.

⁶ Esimerkkinä eurooppalaiselta tasolta voidaan mainita ECML (European Centre for Media Literacy). Kyseessä oli kaksivuotinen (2004–2006) Euroopan Komission osittain rahoittama projekti, joka kuuluu ”eLearning Initiative” ohjelmaan. Projektin tavoitteena oli auttaa lapsia ja aikuisia ymmärtämään ympäröivää globaalia mediakulttuuria sekä lisätä heidän valmiuksiaan toimia uudessa ympäristössä. Tavoitteen saavuttamiseksi medialukutaitoa käsitteleviä tutkimuksia ja teorioita selvennettiin käytännönläheisimmiksi. Opettajille, nuoriso-ohjaajille, vanhemmille ja kasvattajille tarjottiin koulutusta ja uusia oppimisen välineitä. Luodun yhteistyöverkoston ja arkiston kautta projektin vaikutus jatkuu edelleen (<http://ecml.pc.unicatt.it/english/index.html>).

vausta tai digitaalista valokuvausta koskeviin tulkintoihin. Näin siksi, että suuri osa digitaalista valokuvaa koskevasta teoreettisesta keskustelusta on ollut myös keskustelua Mitchellin esittämistä näkökohdista.

Seppäsen edellä kuvattu tutkimus liittyy tämän tutkimuksen syntyyn ennen kaikkea siten, että Seppäsen tapa strukturoida valokuvauksen kehitystä on omalta osaltaan vaikuttanut tässä tutkimuksessa esitetyn diskurssijaottelun muotoutumiseen. Vastaavasti Laakson esittämä valokuvan indeksiaalisuutta koskeva analyysi on tuonut esiin näkökohtia, jotka ovat johtaneet ainakin yhteen tämän tutkimuksen keskeiseen johtopäätökseen. Samaa voidaan sanoa myös Elon samaan asiaan esittämistä kannanotoista. Lisäksi Elon johtopäätökset ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, että kriittinen teoria nousee niinkin selkeästi esiin valokuvadiskurssien taustoja analysoitaessa. Kallion esiin nostama kuvalukutaidon paradoksi taas on johtanut siihen, että tähän problematiikkaan on otettu kantaa myös tässä tutkimuksessa.

2.4 Tutkimusmenetelmät ja tutkimuksen rakenne

Edellä kuvattujen tutkimusten tavoin tämäkin tutkimus lähestyy tutkimusongelmia ennen muuta teoreettisesta näkökulmasta. Pertti Tötön (2004, 10) esittämän määritelmän mukaan ”sosiaalitutkimus on aikaisempaan tutkimukseen ja tutkijan omaan aivot toimintaan nojaavaa teoreetisointia sekä mahdollisesti myös mittaustulosten tai tekstiaineiston tai molempien empiiristä analyysiä.” Omana kannanottonaan yhä edelleen käytävään laadullisen ja määrällisen tutkimuksen kiistaan kirjoittaja esittää, että määrällistä tai laadullista tutkimusta ei sellaisenaan edes ole. Sen sijaan tutkimukset käyttävät erilaisia aineistoja ja esittävät erilaisia kysymyksiä. (Ibid., 9–10.)

Perinteisesti määrällisen ja laadullisen tutkimuksen problematiikka on liitetty empiiriseen tutkimukseen, eikä sillä näin ollen juuri olisi tekemistä käsillä olevan tutkimuksen metodologian kanssa. Tötön lähestymistapa auttaa kuitenkin hahmottamaan sitäkin. Kun lähtökohdaksi otetaan Tötön tapaan sekä aineiston luonne että asetetut kysymykset, syntyy kaiken kaikkiaan neljä erilaista toisistaan poikkeavaa tutkimustyyppiä. Ensinnäkin empiiriset tutkimukset, jotka perustuvat joko mittaustuloksiin tai (sekä) tekstiaineistoon ja toiseksi teoreettiset tutkimukset, jotka perustuvat joko aikaisempaan tutkimukseen tai (sekä) tutkijan omaan aivotyöhön. (Ibid., 9–17.) Tämä tutkimus edustaa selkeästi näistä yhtä: tutkimus, jota tehdään lähteiden ja ajatustyön avulla ilman aineistoa. Kaikki muut tutkimustyyppit tarvitsevat lähteiden ja ajatustyön lisäksi joko mittaustuloksia tai tekstiaineistoja tai mahdollisesti molempia.

Tötön mukaan tällainen puhtaasti teoreettinen tutkimustyyppi on periaatteessa käytettävissä aina ja sen valinnan perusteet ovat täysin tapauskohtaisia (ibid., 12). Käsillä olevassa tapauksessa tutkimusmenetelmän valinta perustuu kuitenkin juuri Tötön esittämään toiseen tekijään, nimittäin tutkimuskysymysten luonteeseen. Tämän tutkimuksen keskeiset kysymykset, esimerkiksi se, vallitseeko vanhan ja uuden valokuvan välillä katkosta tai miten digitalisoituminen vaikuttaa valokuvan ilmaisullisiin ja tiedonvälityksellisiin periaatteisiin, ovat syvimmältä luonteeltaan teoreettisia. Niihin ei voi vastata ottamatta kantaa esimerkiksi siihen, mikä valokuva itse asiassa on tai mitkä valokuvan ilmaisulliset periaatteet ovat. Tämä kaikki edellyttää ilmiön teoreettista hahmottamista. Menetelmällisesti olisi siis löydettävä nimenomaan teoreettiseen työhön sopivia välineitä.

Tapio Puolimatka (1996, 13–24) on kasvatuksen filosofiaa tutkiessaan kehitellyt myös teoreettisen työn logiikkaa. Ensinnäkin kirjoittaja erottaa toisistaan kaksi erilaista tutkimusstrategiaa. Toinen on empiirinen lähestymistapa ja toinen on teoreettis-käsitteellinen lähestymistapa. Viimeksi mainitulla hän tarkoittaa käsitteiden erittelyä ja niiden välisten merkitysyhteyksien esiin tuomista. Itse asiassa kaikki empiirinen tutkimus edellyttää myös tätä osuutta. Tosiasiassa ero tiukan empiirisen ja teoreettis-käsitteellisen tutkimuksen välillä on kirjoittajan mukaan kuitenkin joustava, sillä myös teoreettisesti muotoiltavat käsitteet edellyttävät jotakin käytännön kokemusta tutkittavasta ilmiöstä.

Yksinkertaistettuna Puolimatkan esittämä filosofisen tutkimuksen logiikka kulkee seuraavaa rataa: 1. tutkimusongelman ja sen ratkaisun alustava hahmottelu, 2. totuttujen ajatusmallien purkaminen ja 3. oman näkemyksen uudelleen järjestäminen. Tutkimus voi kirjoittajan mukaan edetä joko hermeneuttisen kehän tai hypoteettis-deduktiivisen logiikan mukaisesti. Ensin mainitussa tutkimus etenee kyseenalaistamisen, selkeyttämisen ja argumentaation kautta. Jälkimmäisessä kyseenalaistamista seuraa hypoteesi, jota testataan kriittisellä argumentaatiolla. Molemmissa tapauksissa kyse on kehästä, joka palautuu johtopäätöksen kyseenalaistamiseen tai vaihtoehtoiseen hypoteesiin. (Puolimatka 1996, 13–24.)

Puolimatkan esittämä lähestymistapa sopii tämän tutkimuksen problematiikkaan kuitenkin vain osittain. Suurin vaikeus on siinä, että asetetut tutkimusongelmat eivät tässä tutkimuksessa niiden teoreettisesta luonteestaan huolimatta ole varsinaisesti filosofisia. Filosofinen argumentaatio liikkuu yleensä pelkästään filosofisen todisteluaineiston piirissä. Valokuvan digitaalisuutta pohdittaessa on kuitenkin syytä ottaa huomioon myös kaikki käytännön ja arkielämän tieto sekä mahdollisen empiirisen tutkimuksen tulokset.

Yksi houkutteleva orientaatio tutkimuslogiikan löytämiseksi olisi noudattaa sosiologian klassikon C. Wright Millsin (1990, 117–118) ohjet-

ta pitäytyä pelkästään sosiologiseen mielikuvitukseen: ”Yhteiskuntatieteiden klassikoille sen enempää metodit kuin teoriakaan eivät olleet muusta irrallaan olevia alueita. Metodit ovat metodeja jokin ongelmajoukon tutkimista varten ja teorit ovat teorioita niiden käsitteellistämistä varten. Ne ovat kuin ihmisen käyttämä kieli: ei ole mitään kerskumista siinä, että kieltä osaa käyttää, mutta on häpeällistä ja hankalaa ellei osaa.” Millsin mukaan jokaisen tutkijan tulisi olla oma metodologinsa ja teoreettikkonsa. Hän kaipaa intellektuellia otetta ja ajattelun ammattitaitoa.

Kuitenkin Millsin mainitsemilla klassikoilla on myös saattanut olla joku metodi käytössään, vaikka sitä ei alun alkaen olisi metodina pidettykään. Ilkka Niiniluoto (1983, 118–176; vrt. myös Haaparanta, Niiniluoto 1996) tuo esiin useita tällaisia tieteellisen päättelyn rakenteita, joilla kaikilla on oma historiansa tieteellisessä selittämisessä. Näistä menetelmistä analyysin ja synteysin yhdistäminen sopii käsillä olevassa tapauksessa hyvin sekä tutkimusongelmien luonteeseen että käytettävissä olevaan lähdeaineistoon.

Analyysillä tarkoitetaan kokonaisuuden purkamista osiin ja näiden osien tarkastelua. Synteesi puolestaan viittaa kokonaisuuden rakentamiseen näistä osista. Analyysin ja synteysin metodi lähtee liikkeelle havaittavasta, mutta jäsentymättömästä kokonaisuudesta. Siitä, mikä tutkimuksen alussa tunnetaan parhaiten. Analyysissä tämän kokonaisuuden osia tarkastellaan myös erillisinä, kokonaisuudesta riippumattomina ilmiöinä ja tehdään niistä uusia, kokonaisuutta mahdollisesti rakentavia havaintoja.

Synteesissä nämä havainnot kootaan uudeksi, aikaisemmasta täsmentyneeksi kokonaisuudeksi. Analyysin ja synteysin menetelmällä on monia tieteellisiä ja aatehistoriallisia vaiheita ja puolia. Sitä ei myöskään aina ole käytetty puhtaana ja yksinomaisena menetelmänä (vrt. Niiniluoto 1983, 156–166). Tämän tutkimuksen avuksi se soveltuu kuitenkin varsin hyvin. Jatkossa sitä käytetään edellä kuvatun sosiologisen mielikuvituksen apuna johtopäätösten teon systematisoinnissa ja koko tutkimusprosessin strukturoinnissa.

Tutkimuksen tehtäviä määriteltäessä (luku 2.1) todettiin, että on ensin otettava käsitteellisesti haltuun se kulttuuri, mihin katkoksen ajatellaan syntyvän. Tämä aloitetaan tarkastelemalla valokuvadiskurssien muotoutumista (luku 2.6) ennen digitaalista aikakautta. Valokuvauksen eri osa-alueiden problematiikka päättyy siinä juuri digitaalisen ajan kynnykselle. Toisin sanoen siihen, johon mahdollinen kulttuurinen katkos voisi syntyä. Niin muodoin luku vielä omalta osaltaan tarkentaa ja täsmentää digitaalisen murrokseen liittyviä näkökohtia valokuvan eri osa-alueilla. Sen jälkeen luvut kolme (Valokuvadiskurssien taustat), neljä (Valokuvan moderni diskurssi), viisi (Valokuvan postmoderni diskurssi) sekä luku kuu-

si (Valokuvan globaali diskurssi) muodostavat tutkimuksen analyysin ja luku seitsemän (Yhteenveto ja johtopäätökset) muodostaa synteesin.

Valitusta tutkimusmenetelmästä seuraa myös tietty logiikka sen suhteen, kuinka asioita jatkossa esitetään. Pyrkimyksenä on, että ensin kuvaillaan, sitten analysoidaan ja lopuksi tehdään, ainakin mahdollisuuksien mukaan, yleistettävissä olevia havaintoja tai johtopäätöksiä. Tätä periaatetta pyritään noudattamaan sekä yksittäisten päälukujen että koko tutkimuksen rakenteessa. Varsinaisen analyysin muodostavat seuraavat neljä päälukua päättyvät aina yhteenvetoon ja tutkimusongelmiin liittyvien havaintojen koontiin. Lisäksi on pyrkimys, että aiemmassa luvussa tehdyt havainnot otetaan huomioon, kun myöhemmässä vaiheessa jatketaan tutkimusongelmia koskevien havaintojen tekoa tai niihin liittyvää argumentointia. Toisin sanoen tutkimuksen keskeiset johtopäätökset rakentuvat havainnoille ja argumenteille, jotka muotoutuvat asteittain tutkimuksen edetessä. Luku Yhteenveto ja johtopäätökset (synteesi) perustuu kokonaan näihin havaintoihin ja argumentteihin.

2.5 Keskeiset käsitteet

2.5.1 Media, digitaalinen media ja digitaalinen valokuva

Mikko Lehtosen (1996, 73–75) mukaan media-sanan taustalla olevan latinankielisen käsitteen voisi katsoa tarkoittavan ylipäänsä jotain välittävää tahoa, joka mahdollistaa viestinnän. Symbolit, kuten kuvat, sanat ja musiikki, eivät ole sellaisenaan mediuumeita, mutta ne ovat oleellinen osa niitä kantavia mediuumeita, kuten kirjoja, kuvia tai äänitteitä. Nykyinen viestinnän aikakausi on äärimmäisen täynnä erilaisia mediuumeja, siis välineitä, jotka toimivat sosiaalisen kommunikaation välikappaleina. Näiden mediuumeiden monikkoa tarkoittava sana on suomen kieleenkin jo vakiintunut sana *media*. *Mediat* on tarkasti ottaen virheellinen muoto, koska se tarkoittaa monikon monikkoa.

Heikki Kuutin Uuden mediasanaston (2006) mukaan yksikkömuoto on *medium*, mutta media on arkikielessä vakiintunut myös yksikköilmaukseksi. Kuutin määritelmän mukaan ”media tuottaa informaatiota, fantasiaa, unelmia ja mielihyvää viihteen keinoin. Lisäksi se on yksi keskeisimmistä yhteisöllisyyden kokemisen paikoista.” Mika Elo (2005, 23) puolestaan on käyttänyt muotoa *medium* yksikössä ja *mediat* monikossa. Tällä hän on pyrkinyt säilyttämään yhteyden sekä mediakeskustelujen arkikieleen että sanan etymologiaan.

Lehtosen (1996, 73–75) mukaan *medium* tai *media* voidaan ymmärtää yleisen kommunikaation sosiaalseksi välikappaleeksi tai instituutioksi. *Mediumit* ovat merkitysten muodostamisen elementtejä, eivät vain välineitä, joilla lähettäjät siirtävät sanoja, kuvia tai ääniä vastaanottajille.

Mediat itse jättävät jälkensä niiden välittämiin testeihin. Lehtonen toteaa, että ajatus mediumista tai mediasta tahona, joka itsestään riippumatta toimisi vain jonkin muun välittäjänä, on ongelmallinen. Esimerkiksi musiikkivideoista on mahdoton edes yrittää erottaa viestiä ja sen välittämiseksi käytettävää mediaa. Lehtosen mukaan mediumin käsite onkin aina abstraktio, joka kattaa vain eräitä puolia siitä, mistä inhimillisessä viestinnässä on kyse. Yksikään medium ei ole pelkkä väline, jonka läpi merkitykset yksinkertaisesti virtaisivat.

Myös Elo (2005) korostaa valokuvan mediumin tutkimuksensa aluksi kyseisen sanan etymologiaan sisältyvää välissä oloa ja refleksiivisyyttä, mistä nykykieleen ja tutkimukseen siirtyy tiettyä kaksijakaisuutta konkreettisen ja abstraktin tulkinnan välille (ibid., 22–24). Hänen mukaansa juuri se, mikä tekee medioista medioita, toisin sanoen medioiden mediaalisuus, on mediateorian peruskysymyksiä.

Mediateroreettisen keskustelun voimakas kasvu viime vuosikymmeninä viittaa Elon mukaan jälleen uuteen käänteeseen. Nyt erilaisten käänteiden joukkoon voitaisiin lisätä myös mediaalinen käänne aiempien kielellisen, symbolisen, kognitiivisen ja kuvallisen jatkoksi. Mediaalinen käänne tarkoittaisi tässä tapauksessa lähinnä sitä, että median sisältämän viestin sijaan itse mediaa tarkastellaan viestinä. (Ibid., 29–34.) Tästähän myös Lehtonen puhuu edellisessä musiikkivideoesimerkissä.

Elo ei kuitenkaan tyydy tähän, vaan erottaa muun muassa Martin Heideggeriin ja Sybille Krämeriin tukeutuen viestin mediumista siten, että medium kyllä näyttää viestin, mutta samalla se näyttää paljon muutaakin. Näin mediumiin sisältyy eräänlainen aistinen merkityksen ylijäämä. Näin ollen medioita ei voi tarkastella pelkästään teknisinä välineinä, mutta ei myöskään pelkkinä merkityksen materiaalisina kantajina. Elon hyväksymän logiikan mukaan mediaalisuudessa välillä oleminen on keskeistä. Mediaalisuus sijoittuu jonnekin merkin, jäljen ja teknisen laitteen väliin ja tämän välillä olon pohtiminen muodostaa fenomenologisesti ajatellen tärkeämmän kysymyksen kuin niiden välisten riippuvuussuhteiden selvittäminen. (Ibid., 35–39.)

Käsillä olevassa tutkimuksessa valokuvaa tarkastellaan mediumina, mutta keskeinen ongelma ei kuitenkaan varsinaisesti ole se, mitä medium on. Elon mukaanhan tämä kysymys saattaisi olla jopa koko filosofian keskeinen kysymys. Vaikka näin ei olisikaan, filosofian tulisi joka tapauksessa suhteuttaa itsensä ja käsitteistönsä uusiin digitaalisiin medioihin (ibid., 37–38). Koska on ilmeistä, että vastaus valokuvan digitalisoinnin aiheuttamiin kysymyksiin riippuu myös siitä, millaisena medium ymmärretään, ei kysymystä median olemuksesta voi kuitenkaan täysin välttää jatkossa. Näin ollen media on syytä määritellä väliaikaisesti jollakin tavalla.

Tässä esityksessä hyväksytään toistaiseksi hyvin pitkälle Elon esittämä näkemys mediumista välillä olevana. Medium on enemmän kuin se, mitä se esittää, mutta mediumina ollakseen se tarvitsee sen, mitä se esittää. Suomalaiseen yleiskieleen vakiintuneen tavan mukaan tekstissä puhutaan kuitenkin mediasta ja medioista. Mediaesityksen, mediatekstin ja representaation käsitteet liittyvät läheisesti mediaan. Nämä määritellään tuonnempana.

Median ja digitaalisuuden problematiikkaa on käsitelty jo luvussa 2.1 (Tutkimustehtävä). Tähän viitaten digitalisoitumisella jatkossa tarkoitetaan yhteiskunnan kokonaisvaltaista teknis-kulttuurista prosessia. Tässä mielessä digitalisoitumisen käsite kuvaa ylipäänsä median tilaa, kehitysvaihetta tai tulevaisuutta. Digitaalisella medialla taas tarkoitetaan mediatekstin tai mediaesityksen irtoamista konkreettisesta esineestä, kuten kuvasta, paperista tai filmistä muuttuakseen aineettomaksi informaatioksi (vrt. Ylä-Kotola, Arai 2000, 31). Median kehittyessä digitalisoitumisen ääripäässä saavutetaan virtuaalitodellisuus. Tällä tarkoitetaan sellaista median tilaa tai muotoa, missä media katsojan tai kokijan näkökulmasta katoaa.

Digitaalisen median osana on tässä yhteydessä tarpeen määritellä myös ns. perinteinen ja digitaalinen valokuva. Elo (2005, 44) strukturoi näitä käsitteitä käyttämällä Stieglerin esittämää jakoa perinteiseen analogiseen, analogis-digitaaliseen ja digitaaliseen kuvaan. Ensin mainitulla tarkoitetaan puhtaasti perinteistä, seuraavalla nykyaikaista digitaalista tai digitaalisessa muodossa olevaa perinteistä kuvaa. Digitaalisella kuvalla tarkoitetaan tässä kokonaan tietokoneella luotua kuvaa.

Tämä jaottelu olisi erittäin käyttökelpoinen, jos se olisi vakiintunut tai vakiintumassa. Erityisesti puhtaasti imaginaarisen tietokoneella tuotetun kuvan erottaminen muista kuvista arkikielessä olisi tärkeää. Tämä jaottelu ei kuitenkaan ole vakiintunut. Näin ollen tässä esityksessäkin puhutaan arkikielen ja ammattikielen tapaan digitaalisesta valokuvasta silloin, kun tarkoitetaan mitä tahansa digitaalisessa muodossa olevaa valokuvaa. Vastaavasti perinteisellä, kemiallisella tai analogisella valokuvalla viitataan ei-digitaalisessa muodossa olevaan kuvaan. Näin myös siksi, että pääsääntöisesti digitaalisen kuvan problematiikkaa tarkasteltaessa kuvan syntyhistorialla ennen digitointia ei yleensä enää ole merkitystä.

2.5.2 Diskurssi

Diskurssi sanana pohjautuu latinan *discursus* ja ranskan *discours* sanoihin. Latinassa merkitys viittaa edestakaisin juoksemiseen tai ilmoitukseen ja ranskassa puheeseen. Mannermaisen filosofian vaikutuksen myötä diskurssista on tullut eräänlainen peruskäsite yhteiskunta- ja käyttäy-

tymistieteissä. Yhteiskuntatieteissä diskurssin käsite liitetään yleensä ennen muuta ranskalaiseen Michel Foucaultiin. Voisi ehkä ajatella, että aiemmin suosittu ja populaaristi käytetty Thomas Kuhnin paradigman käsite on hiljalleen korvautunut Foucaultin diskurssin käsitteellä. Yleiskäsitteenä diskurssi on kuitenkin etääntynyt kauaksi alkulähtökohdastaan. Foucaultin oma ajattelu muuntui jatkuvasti muotoutuen niin kutsutuksi tiedon arkeologiseksi lähestymistavaksi, josta puhutaan lähemmin jatkossa poststrukturalismin yhteydessä (luku 3.3.2 Tiedon arkeologia). Koska diskurssi on tässäkin tutkimuksessa keskeinen esitettyjä asioita jäsentävä käsite, on käsitteen käyttöä syytä alustavasti täsmentää.

Foucault jäseni käytäntöjen tutkimisen kolmeen alueeseen: tiedon (savoir), vallan (pouvoir) ja etiikan (éthique) tutkimukseen. Tiedon tutkimus kohdistuu siihen, ”kuinka ihmisestä tulee oman tietonsa subjekti”. (Foucault 1984, 48–49; vrt. Alhanen 2007, 32–33.) Kysymys on siitä, kuinka ihmiset voivat ymmärtää asioita ollessaan ymmärryksensä suhteen oman ymmärryksensä vankeja. Erilaiset diskursiiviset säännönmukaisuudet rajoittavat ja ohjaavat ihmisen ymmärrystä ja niiden osoittaminen kuuluu tieteelle. Foucault kehitteli tätä ajatusta jatkuvasti eteenpäin ja päätyi *Tiedon arkeologia* -teoksessaan (2005) tulkitsemaan historiaa erilaisten kulttuuristen katkosten rajaamaksi epäyhtenäiseksi kokonaisuudeksi erilaisten lineaaristen kehitysmallien sijaan.

Sanna Valtonen tulkitsee Foucaultin tiedon käsitettä siten, että hän tarkoittaa sellaisia tiedon rakenteita ja koodeja, jotka ylipäänsä tekevät tietämisen mahdolliseksi. Toisin sanoen tietäminen on mahdollista vain tiettyjen kohteiden, käsitteiden, argumentaation, havainnoinnin tapojen ja vastaavien muodostamissa puitteissa. Episteemi taas tarkoittaa niitä (diskursiivisia) käytäntöjä, joiden varassa käsitykset maailmasta rakennetaan ja minkä varaan tieteetkin on rakennettu. Episteemit vaihtelevat ajan myötä ja määrittelevät sen, miten asioita voidaan liittää toisiinsa. Ne ovat sellaisia tiedon ja totuuden järjestelmiä, joiden mukaisesti totuusväittämien esittäminen on mahdollista. (Valtonen 2004, 209–211.)

Foucault erottaa toisistaan kolme episteemiä: renessanssin, klassismin ja modernismin. Valtonen vertaa näitä Kuhnin tunnettuihin paradigmoihin todeten, että siinä, missä Kuhnin paradigmat muodostavat lineaarisen kehityksen, ovat Foucaultin episteemit toisistaan sattumanvaraisesti irrallisia. Klassisen tiedon tuottamisen ongelma oli siinä, että tiedon kuvaus ei käsitellyt ihmisen roolia tämän tiedon tuottajana eikä ihmistä subjektina, jolle tämä kuvaus oli jotakin. Vasta Kantin filosofiasta alkanut moderni aika teki ihmistä tutkivat tieteet mahdolliseksi. (Ibid., 211–212.)

Foucaultin tutkimustavassa tutkitaan lausumia, diskursiivisia muodostumia ja diskursiivisia käytäntöjä. Episteemit tuottavat ja uusintavat

itseään diskursiivisten muodostelmien kautta. Diskursiiviset muodostelmat määrittelevät sen, mitä on mahdollista lausua. Foucault'n mukaan diskurssit ovat käytäntöjä, jotka systemaattisesti muokkaavat puhuntansa kohteita. Diskurssit toimivat erilaisissa institutionaalisissa kentissä ja saavat merkityksiä myös sen mukaan, kuka jotakin lausuu. Foucaultin diskurssiajattelu kieltää esidiskursiivisen subjektin olemassa olon. Toisin sanoen diskursiivinen todellisuus määrää ei-diskursiivista. Ihmisen ja hänen kokemuksensa väliin tulevat aina säännöt, joiden mukaan ihminen puhuu, ajattelee ja toimii. (Ibid., 213–214.)

Foucaultin mukaan siis kunakin aikakautena kielessä ilmenevää ymmärrystä todellisuudesta kutsutaan diskurssiksi. Esimerkiksi tieto-opilliset järjestelmät, ontologiset uskomukset, ideologiat ja tieteet muodostavat tällä tavoin omat diskurssinsa. Diskurssin käsite ymmärretään kuitenkin nykyisin kovin monella tasolla. Yhtäältä voidaan puhua diskursiivisesta haastattelusta (esim. Alasuutari 2001, 150–156) tai kokonaisista aikakausista tai aatteellisista järjestelmistä Foucaultin tapaan. Jukka Törönen (2005, 139–140) luokittelee diskurssianalyysit tässä suhteessa kolmeen kategoriaan: tiukan aineistovetoiset, kulttuurisen perspektiivin sisältävät sekä koko yhteiskunnallisen perspektiivin sisältävät. Arja Jokinen ja Kirsi Juhila (2006, 54–76) taas vastaavasti tarkentavat diskurssianalyysin mahdollisia orientaatioita esimerkiksi tilanteisuuden ja kulttuurisuuden tai merkitysten ja merkitysten tuottamisen tapojen välisten jatkumoiden avulla. Diskurssien tarkastelu kulttuurisessa kontekstissa muodostaa siis yhden mahdollisen tutkimusorientaation. Tämä tarkastelutapa sopii kirjoittajien mukaan hyvin esimerkiksi jonkin ilmiön historiallisen muutoksen tutkimiseen.

Diskurssien tutkimus on alkanut kielellisten esitysten analyyseistä. Kuitenkin nykyisin diskurssia käytetään yleisesti myös muunlaisten esitysten analyyysien yhteydessä. Adam Jaworski ja Nikolas Coupland (2004, 7–8) liittävät diskurssin käsitteen maalaustaiteeseen, kuvanveistoon, valokuvaukseen, muotoiluun, musiikkiin ja elokuvaan. Lisäksi diskurssit voivat liittyä useaan semioottiseen systeemiin yhtä aikaa, jolloin tekstin tuottaminen voi olla myös multi-modaalista. Sama ajatus käy ilmi myös Lillie Chouliarakin ja Fairclough Normanin (1999, 38) määritelmästä, jonka mukaan ”diskurssi viittaa sosiaalisten käytäntöjen semioottisiin elementteihin”. Tällöin sen piiriin kuuluvat esimerkiksi kirjoitettu, puhuttu ja laulettu kieli, ilmeet, eleet ja muu ei-verbaalinen kieli sekä visuaaliset esitykset.

Myös Mikko Lehtonen (1996, 73–75) ja Eero Suoninen (2006, 18–20) yhdistävät tekstin muihin inhimillisiin merkityksellistämiskäytäntöihin. Lehtosen mukaan tekstit voidaan jakaa esimerkiksi verbaalisiin ja ei-verbaalisiin tai visuaalisiin ja oraalisiin teksteihin. Suoninen taas puhuu muusta merkitysvälitteisestä toiminnasta. Tällä hän tarkoittaa, että sa-

nallisen kielen lisäksi muutakin merkitystä kantavaa toimintaa on mahdollista ja hedelmällistä ajatella kielenkäyttönä tai käänteisesti, kielenkäyttöä on mahdollista ajatella toimintana.

Kielellisen käänteen myötä diskurssista on tullut uusi peruskäsite humanistisissa tieteissä. Kuvallinen käänne näyttäisi vain vahvistavan käsitteen käyttökelpoisuutta. Hannu Niemisen ja Mervi Pantin (2004, 128–129) mukaan lähes kaikkea median sisältöä koskevaa tutkimusta on alettu kutsua diskurssianalyysiksi. He pitävät diskurssianalyysiä kuitenkin enemmän tutkimuksellisenä otteena tai näkökulmana kuin metodina. Se syntyi vastapainona median ulkoisiin ehtoihin paneutuvalle tutkimusotteelle. Diskurssin käsitettä käytetään laajasti eri tavoin. Nieminen ja Pantti määrittelevät sen yleisellä tasolla hyvin samaan kuin edelläkin: jonkin asian tai ilmiön ympärille rakentuneeksi tavaksi puhua ja keskustella siitä.

Diskurssia ja diskurssianalyysiä on kirjallisuudessa käsitelty niin laajasti, että sitä ei tämän esityksen yhteydessä ole tarkoituksenmukaista käydä tämän yksityiskohtaisemmin läpi.⁷ Edellä esitetyn pohjalta tässä esityksessä katsotaan diskurssiin kuuluvaksi seuraavia piirteitä:

Diskurssi on yleisesti hyväksytty tapa esittää asioita. Diskurssiin kuuluu tietty pakonomaisuus, siitä on vaikea irtautua ajatuksellisesti. Diskurssissa voidaan esittää asioita vain tietyllä tavalla, eikä siihen kuuluttomien asioiden esittäminen ole hyväksyttävää. Diskurssin piiriin kuuluu tahoja, joiden esitykset erityisesti muokkaavat diskurssia. Diskurssi liittyy valtaan: diskurssin piirissä on jännitteitä, jotka voivat johtaa diskurssin kumoutumiseen. Tällöin vallitsevasta diskurssista poikkeavat ajatukset yleistyvät niin, että diskurssi muuttuu ajan myötä toiseksi. Diskurssin näkökulma tässä esityksessä on kulttuurisen tai joissakin tapauksissa yhteiskunnallisen perspektiivin sisältävä.

2.5.3 Mediaesitys, mediateksti ja representaatio

Edellä Hannu Nieminen ja Mervi Pantti (2004, 128–129) määrittelivät diskurssin määräytyksi tavaksi keskustella tai puhua jostakin asiasta. Mediaesitykset Nieminen ja Pantti määrittelevät taas hyvin diskursiivisesti siten, että ne ”tuottavat todellisuutta ja rakentavat maailmaa ideologisesti”. Mediaesitykset muodostavat eräänlaisen jokapäiväisen elinympäristön, mikä muovaa ihmisen sisäistä maailmaa (ibid., 111). Mikko Lehtosen (1996, 73–75) ja Eero Suonisen (2006, 18–20) tapaan Nieminen ja Pantti puhuvat mediaesityksistä teksteinä. Tällä he tarkoittavat, että mediatuote on tulokittavissa kielellisesti tekstinä, vaikka se ei koostukaan puhutusta tai kir-

⁷ Esimerkiksi Jokinen, Juhila, Suoninen 2006; Törrönen 2005, 139–159; Jaworski, Coupland 2004, 1–38; Faicloudh 2002, 74–92; Chouliaraki, Faicloudh 1999; Lehtonen 1996, 67–72.

joitetusta kielestä. Näin puhutaan esimerkiksi musiikin, elokuvan tai television kielestä. Tällaisen tekstin merkitys syntyy aina vuorovaikutuksesta: mediatuote muuttuu tekstiksi, kun tuotteen käyttäjä osallistuu sen tulkitsemiseen. (Ibid., 116–122.)

Tekstin tulkinta riippuu sen tekemiseen, tuottamiseen ja tulkintaan liittyvistä konteksteista sekä sille ominaisesta intertekstuaalisuudesta. Konteksti syntyy esimerkiksi siitä, että tiedetään, onko valokuva otettu lehtikuvaksi vai mainoskuvaksi ja siitä, millainen on kuvan katsojan henkilökohtainen kokemus- ja muu historia kuvassa esitettäviin asioihin. Intertekstuaalisuus taas yhdistää mediatekstin johonkin muuhun tekstiin, jolloin mediateksti muuttuu osaksi laajempaa tekstien verkkoa. Nieminen ja Pantti esittävät tässä yhteydessä esimerkkinä WTC:n räjäytyksestä otetun ja JFK:n hautajaisista otetun valokuvan yhteyden. Ensin mainittua valokuvaa voi tulkita aikaisemmin otetun valokuvan luoman merkityksen avulla. (Ibid.)

Mediateksti toimii erilaisten representaatioiden kautta. Niemisen ja Pantin määritelmän mukaan representaatio tarkoittaa yksinkertaisesti jonkin esittämistä jonakin. Tällöin esitettävä asia tuodaan esiin jo valmiiksi tulkittuna. Representaatiot ovat toisaalta kulttuurisesti ja poliittisesti rakentuneita ja toisaalta voivat tuottaa kulttuurista ja poliittista todellisuutta. Stereotypiat ja tyypittelyt kuuluvat representaatioon. Tyypittely helpottaa kommunikointia, mutta stereotypiat luokittelevat ihmisiä tai ihmisryhmiä ottamatta huomioon kontekstia. Representaatioiden määrittely ja stereotypioiden käyttö liittyy siten olennaisesti poliittiseen valtaan ja eri ihmisryhmien asemaan. (Ibid., 122–128.)

Myös Janne Seppänen (2005, 77–82) pohtii representaation käsitettä ja päätyy lähelle edellistä. Hänen mukaansa representaatio määräytyy hyvin erilaiseksi, jos sen ajatellaan joko heijastavan tai vaihtoehtoisesti tuotavan todellisuutta. Esimerkiksi visuaalisen esityksen tulkinta riippuu siitä, miten edellä esitettyyn kysymykseen vastataan. Kielelliset ja kuvaliset representaatiot toimivat tosin hiukan eri tavoin. Kuvan merkityksiä ei voi kaikilta osin palauttaa kieleen eikä kielen merkityksiä kuvaan. Silti kuvista voi ja tulee Seppäsen mukaan kuitenkin keskustella, koska se on ainut tapa kommunikoida niistä.

Varsinaisesti Seppänen määrittelee representaation Stuart Hallin esityksen mukaisesti ”merkitysten tuottamiseksi mielessämme olevien käsitteiden avulla” (ibid., 82; Hall 2003, 17). Hall jakaa representaatiot kahteen erilaiseen järjestelmään: mentaaliset representaatiot ja kieli- tai merkkijärjestelmät. Ensin mainitut muodostuvat ihmisen mielessä olevista käsitteistä ja mielikuvista, jotka ovat välttämättömiä ulkoisen maailman ymmärtämiseksi. Hall kutsuu tätä järjestelmäksi, koska mielikuvat sisältävät myös ne säännöt, joiden mukaan näitä käsitteitä voi esimer-

kiksi yhdistellä tai erotella toisistaan. Kielijärjestelmät taas mahdollistavat ihmisten välisen kommunikoinnin, jolloin mentaaliset representaatiot voivat välittyä muille ihmisille (ibid., 17–19; vrt. myös Seppänen 2005, 84–86).

Stuart Hallin näkemys representaatiosta noudattelee Ferdinand de Saussuren kielellisen merkityksenmuodostuksen teoriaa, eikä selvästikään ole niin diskursiivinen kuin edellä Niemisen ja Pantin näkemys. Saussurelaiseseen merkityksenmuodostukseen palataan kuitenkin lähemmin myöhemmin tässä esityksessä.

Tässä esityksessä medium määriteltiin aiemmin tavalla tai toisella välillä olevaksi. Mediatutkimuksessa varsin yleisen käsityksen, suorastaan vallitsevan diskurssin mukaan, tämä välissä olo luo uutta todellisuutta. Välissä olo voidaan kuitenkin nähdä myös toisin, tai ainakin niin, että sillä on tämän lisäksi myös monia muita tärkeitä ominaisuuksia ja piirteitä. Välissä olon ymmärrys on aikaan, historiaan, ja diskurssiin sitoutunutta. Niinpä tässäkään esityksessä ei ole aluksi tarkoituksenmukaista määritellä peruskäsitteitä liian sitovalla tavalla.

Mediaesitys, mediateksti ja representaatio tulevat jatkossa kuitenkin tavalla tai toisella esiin ja niinpä tässä vaiheessa on aiheellista tarkentaa niiden käyttötapaa. Media ja mediat käsitteitä käytetään jatkossa suhteellisen yleisellä tai abstraktilla tasolla, kuten edellä jo todettiin. Kun sanottavaa on tarpeen konkretisoida, käytetään lisäksi käsitteitä mediaesitys ja mediateksti.

Toisistaan poikkeavissa yhteyksissä jatkossa mediatekstillä tarkoitetaan mitä tahansa sisältöä, joka esitetään mediassa. Vastaavasti mediaesitys tarkoittaa mediatekstin konkreettista esittämistä. Esimerkiksi kirjailijan kirjoittama teksti on mediateksti. Tämä teksti konkreettisesti, luettavassa muodossa on mediaesitys samoin kuin tekstistä tehty elokuvakin. Sekä teksti, kirja että elokuva kuuluvat siis kaikki mediakäsitteen piiriin. Representaation käsite ymmärretään tässä esityksessä yleensä Niemisen ja Pantin edellä esittämään tapaan jonkin esittämisenä jonkinlaisena. Representaatiot ymmärretään näin mediatekstien valmiina diskursiivisina tulkintoina.

2.6 Valokuvadiskurssien kehityksestä

2.6.1 Valokuvadiskurssien muotoutuminen

Digitaalisuuteen liittyvä valokuvan teknisen perustan radikaali muutos muistuttaa diskursiivisessa mielessä valokuvauksen syntyyn liittyvää tilannetta. Tuolloin diskurssien rajapintaa pyrittiin määrittelemään sen mukaan, millaista kuvaa voitiin pitää taiteena. Toisen näkökulman mukaan vain käsin tehtyä kuvaa voitiin arvostaa taiteena, kun valokuva puoles-

taan oli vain tekniikkaa, jolla saattoi kyllä saada aikaan taloudellista menestystä, mutta ei taiteellista arvostusta. Vastakkainen näkökulma puolusti valokuvauksen oikeutusta taiteeksi sellaisenaan.

Tätä 1800-luvun loppupuolella käytyä taiteellista keskustelua kutsuttiin naturalistien ja piktorialistien yhteenotoksi. Naturalistien mukaan valokuvan perimmäinen ominaisuus oli ja tuli olla luonnonmukaisuus. Tällä tarkoitettiin sekä sisällön että muodon luonnonmukaisuutta. Valokuvan tuli esittää asiat kaunistelematta ja siten, että muun muassa kuvan terävyys ja yksityiskohtien rikkaus säilyi. Vastaavasti piktorialistit näkivät valokuvauksen taiteena vain silloin, kun lopputulos muistutti kuvataiteen keinoin tehtyjä töitä. 1900-luvun alkupuolella kehiteltiin valokuvauksen tekniikkaa tietoisesti siten, että lopputulos muistuttaisi mahdollisimman paljon käsin tehtyä työtä (vrt. kuva 3, sivu 54). (Vrt. Saraste 1996, 80–84; Rosenblum 1984, 297–339; Newhall 1982, 73–83, 141–150.)

Edellä kuvattua tilannetta voidaan tulkita siten, että koska teknisesti valmistettu kuva ei mahtunut taiteen vallitsevaan diskurssiin, valokuvaan kehittyi aikaa myöten kokonaan oma diskurssi. Toisin sanoen jälkikäteen arvioituna naturalistit saivat kamppailussa voiton ainakin joksikin aikaa, sillä valokuvauksen monet keskeiset kehityslinjat 1900-luvulla voidaan ymmärtää myös pyrkimyksiksi irtautua kuvataiteesta ja määritellä valokuvaus joko itsenäiseksi taiteeksi tai pelkästään valokuvaukseksi.

Valokuvaustekniikka muodostaa yhden tekijän tässä kehityksessä. Tekniikan kehittyessä tuli yhä selkeämmin esiin, että verrattuna aiempiin kuvantekotapoihin valokuvalla on joitakin aivan uusia ominaisuuksia. Valokuvattu asia erosi muulla tavoin kuvatusta siten, että se oli muodoltaan naturalistinen, todellisuuden yksityiskohtia orjallisesti noudatteleva. Tätä täydensi vielä se, että lyhyet suljinajat pystyivät tallentamaan sellaisia lyhyitä ajan jaksoja, joissa ihmisen silmä ei enää pysynyt mukana (esim. Newhall 1982, 117–130).

Tältä pohjalta valokuvaa alettiin vähitellen pitää omana taidemuotonaan. Niinpä viimeistään valokuvauksen siirryttyä modernismin kypsälle kaudelle toisen maailmansodan jälkeen valokuvaajat mielsivät itsensä itsenäisiksi taiteenharjoittajiksi tai ainakin ammattilaisiksi, joilla oli oma itsenäinen ja omintakeinen media käytössään. Kehityksen myötä valokuvaus myös professionalisoitui ja erilaistui. Muotokuvamaalarit ottivat valokuvauksen ensimmäisenä ammatilliseen käyttöön ja tiedonvälitys seurasi pian perässä. Lähes samoihin aikoihin alettiin valokuvia käyttää myös kaupallisessa tarkoituksessa. (Vrt. Freund 1974, 47–103; Sobieszek 1988, 16–23; Saraste 1996, 56–68, 92–105, 108–134.) Muotokuvaus, lehtikuvaus ja mainoskuvaus ovat yhä edelleen selkeästi erotettavia valokuvauksen osa-alueita, joita on mahdollista tarkastella myös diskursiivisesti.

Teknisen edistyksen ja professionalisoitumisen lisäksi voidaan todeta, että valokuva kehittyi 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla läheisessä vuorovaikutuksessa muun tiedonvälityksen kanssa. Teknisen ja taloudellisen kehityksen myötä tiedonvälityksestä kehittyi tuona aikana yksi yhteiskunnan keskeinen perusinstituutio. Elettiin kuvajournalismin kulta-aikaa. Valokuvaajat matkustivat ympäri maailmaa, näkivät ja kokivat asioita ja välittivät kokemuksensa kuvalehtien kautta lukijoille. Muita kilpailevia medioita kuvin esitettyjen viestien ja todellisuuden kuvausten esittäjänä ei juuri ollut. (Vrt. Rosenblum 1984, 460–513; Saraste 1996, 92–105.) Aivan samoin kuin painetussa sanassa aiemmin, kehittyi laajasti hyväksytty käsitys, että asiat ovat totta, kun ne ovat painettua sanaa tai niistä on todisteena valokuvia.

Diskursiivisesti tarkasteltuna tässä kehityksessä on keskeistä, että valokuvan suhteesta sen heijastamaan asiaan, todellisuuteen, kehittyi yksi valokuvailmaisun keskeisistä kulmakivistä. Valokuvasta saatettiin vielä kauan tapahtumien jälkeenkin tarkastella sellaisia yksityiskohtia, joiden olemassa oloa ei muuten olisi lainkaan pystytty havainnoimaan tai todistamaan. Mitä ilmeisimmin juuri näistä seikoista seurasi, että valokuvaa pidettiin myös realistisena, sisällöltään todellisuutta vastaavana. Valokuva miellettiin eräällä tavoin ”pakenevan todellisuuden kuvajaiseksi”, kuten Leena Saraste otsikoi ensimmäisen oppikirjansa (Saraste 1980). Näin kehityksen myötä syntyi valokuvaan laajasti liitetty diskursiivinen itsensänselvyys, *totuusdiskurssi*. Totuusdiskurssi leimasi erityisesti valokuvauksen modernia kautta, mutta tuli myöhemmin keskeiseksi kritiikin kohteeksi (vrt. Elo 2005, 46–50). Kun totuusdiskurssiin yhdistetään valokuvauksen omaleimaisuutta korostavat ilmaisukeinot, voidaan puhua myös valokuvauksen modernista diskurssista.

Diskurssitarkastelu mahdollistaa ajatuksen, että perustavaa laatua oleva muutos teknisessä perustassa voi muuttaa koko diskurssin. Valokuvauksen keksiminen synnytti ilman käsiä tehtävän kuvan. Nyt digitaalisen valokuvan myötä on syntynyt myös ilman käsiä ja ilman kameraa tehtävä kuva. Tämän väliajan valokuvan perustekniikka on pysynyt perusteiltaan muuttumattomana. Kuvan synty on sen alkulähtökohdista alkaen perustunut yhteen luonnon ilmiöön: hopean tummumiseen valossa. Nyt aiempi kemiallinen kuvanvalmistustekniikka on kokonaan korvautunut uudella digitaalisella tekniikalla ja aiempi kemiallinen tekniikka on jäänyt kuriositeetin asemaan. Lyhyen historiallisen tarkastelun jälkeen tekniseen perustaan liittyvät diskursiiviset muutokset näyttävät ilmeisiltä. Seuraavassa valokuvadiskurssien muotoutumista tarkastellaan kuitenkin vielä edellä mainittujen valokuvauksen keskeisten osa-alueiden, muotokuvauksen, lehtikuvauksen ja mainoskuvauksen piirissä.

2.6.2 Muotokuvaus

Historiallisen kehityksen alkuvaiheessa valokuvauksen tietotaito oli oman aikansa huipputekniikkaa. Valokuvauksen syntyaikoina ja ensimmäisinä kehityskausina valokuvaus oli korkeasti koulutettujen, teknisesti ja taiteellisesti lahjakkaiden ihmisten hallitsema elämänalue. Ensimmäisten sukupolvien valokuvaajat eivät olleet pelkästään valokuvaajia, vaan omaa alaansa jatkuvasti kehittäviä tiedemiehiä. Suomalaisen valokuvauksen ensimmäisestä suuresta nimestä, I.K. Inhasta ”odotettiin poikkeuksellisen lahjakkuutensa ja intuitiivisen kykynsä takia menestyksellistä tutkijaa” (Vuorenmaa, Kajander 1981, 13).

Ensimmäisenä eriytyneenä ammattina valokuvausta sovelsivat muotokuvaajat. Aiemmin aatelisten etuoikeutena ollut mahdollisuus ikuistaa ihmisen ulkoinen olemus jälkipolville tuli nyt sekä taloudellisesti että muutenkin yhteiskunnallisesti uuteen asemaan nousseen porvariston ulottuville ja levisi myöhemmin myös muihin kansankerroksiin. Aatelisten itsestään ja perheestään maalauttamien kuvien tarkoitus oli säilyttää maalauksen kuvaama henkilö jälkipolville. Suurikokoiset maalaukset kuvastivat yhteiskuntaluokan mahtia ja varallisuutta. Porvarisluokan yhteiskunnallisen ja taloudellisen merkityksen kasvaessa kuvien käyttö vastaavassa merkityksessä siirtyi myös vaurastuneen porvariluokan tapoihin. Suurten muotokuvien sijaan porvarisluokka maalautti itsestään kuitenkin huomattavasti pienempiä, niin sanottuja miniatyyrimaalauksia. (Freund 1977, 23–25; Newhall 1982, 59–71; Saraste 1996, 56–70.)

Käsin tehtyjen miniatyyrimaalauksen korvaaminen koneen avulla otetuilla valokuvilla on vastaava teollistumisen kehitystä ilmentävä ilmiö kuin esimerkiksi käsin tehtyjen astioiden tai vaatteiden korvaaminen tehdastekoisilla. Tämän prosessin myötä kuvasta tuli markkinatalouden lakeja noudattava kauppatavara lukemattomien muiden hyödykkeiden tavoin. Kuvien tuottamisen ympärille syntyi kokonaan uusi valokuvaajien ammattikunta ja tämän ammattikunnan toiminnan turvaamisen taustalle materiaaleja, kehityspalveluita ja välineitä tuottava taloudellinen verkosto.

Tämä kehityskulku muistuttaa yllättävän selvästi sitä, mihin media-kulttuuria koskeissa keskusteluissa törmäämme nykyisinkin. Vaikka kyseessä oli periaatteessa kuvan valmistamisen tekninen operaatio, tarvittiin valokuvaajana menestymiseen muutakin kuin vain kuvan halpa hinta ja nopea toimitusaika. Vaikka valokuvasta tulikin tässä prosessissa teollisen yhteiskunnan kauppatavara, on tärkeää huomata, että tuotteen on aina sisältynyt myös monia sellaisia ominaisuuksia, joita yhä edelleen edellytämme useimmilta tuotteilta, eikä vähiten mediatuotteilta. Tällaisia ominaisuuksia ovat sellaiset erittäin vaikeasti määriteltävät ja haltuun otettavat seikat kuin mielikuva, tyyli tai taiteellisuus.

Kun 1800-luvun asiakas halusi itsestään kuvan, ei hän ollut valmis maksamaan siitä, että hän näytti kuvassa juuri sellaiselta kuin oli. Hyvät valokuvaajat pystyivät luomaan kuvia, joissa henkilö näytti pikemminkin sellaiselta kuin hän halusi olla. Tätä tuettiin muun muassa retusointitekniikan taitavalla käytöllä (vrt. Dölle & al. 2004, 14). Tällaisten mielikuvien luomisesta tulikin yksi osa hyvän valokuvaajan ammattitaitoa.

Tämän uuden median menestyneimmät käyttöönottajat tulivat Gisle Freundin mukaan silloisessa yhteiskuntaelämässä selkeästi erottuvasta boheemien kansankerroksesta. Boheemit olivat yleensä taiteilijoita, jotka eivät olleet omalla alallaan vielä saavuttaneet riittävää nimeä ja menestystä, jotta oma taide olisi pystynyt antamaan riittävän elannon. Elämäntapaan kuului sekä porvarillisista säädöksistä piittaamaton vapaan taiteilijan elämä että myös jatkuva puute ja köyhyys. Niinpä monet tuon ajan menestyneistä muotokuvaajista olivatkin entisiä miniatyyrimaalareita, kaivertajia tai kirjailijoita. (Freund 1977, 47–56.) Jotain samaa voitaneen sanoa myös suomalaisen muotokuvauksen pioneereista. Heitä näyttäisi yhdistävän ennen kaikkea ulkomaalaisuus, käsityöläisyys ja taiteellisuus (Dölle & al. 2004, 12).

Selkeärajaisena valokuvauksen osa-alueena ja keskeisenä ammattina muotokuvaus on säilyttänyt asemansa läpi koko valokuvauksen historian. Valokuvadiskurssien muotoutumista pohdittaessa on aiheellista myös kysyä, onko muotokuvan diskurssi pysynyt samana ja voiko teknisen perustan muutos uhata sen olemassaoloa kokonaisen kulttuurisen katkoksen muodossa. Toisin sanoen, onko kuvan tulkinta tai siihen liittyvä laajempi ymmärrys pysynyt muuttumattomana ja säilyykö se vielä jatkossakin?

Graham Clarke (1992) nostaa esiin paradoksin, joka jo sellaisenaan asettaa haasteen muotokuvan diskurssille uudessa teknissä murroksessa. Clarken mukaan muotokuvaus syntyi maalattujen muotokuvien jatkeeksi samoihin aikoihin, kun maalaustaide ja kirjallisuus alkoivat kyseenalaistaa mimeettisten representaatioiden asemaa. Kohteensa näköisenä muotokuva vaivihkaa esittäytyy henkilön tai persoonallisuuden jälkenä. Virallisissa yhteyksissä muotokuva toimii identifiointivälineenä esimerkiksi passikuvan muodossa. Valokuva mieluumminkin korvaa kuin esittää yksilöä. Se ikään kuin koodaa yksilön suhteessa muihin merkityksiä tuottaviin tekijöihin. Kaikkien valokuvien joukossa nimenomaan muotokuva saa merkityksensä siitä kontekstista, missä se esitetään.

Clarcken mukaan muotokuvassa esiin tulevat merkitykset muodostuvat yksilöön jo liitetyistä merkityksistä. Muotokuva itsessään heijastaa yhteiskunnallista merkityksellistämisprosessia, mutta kuvassa oleva yksilö jää kuitenkin häilymään ongelmallisesti ulkoisen ja sisäisen identi-

teetin puoliväliin. (Ibid.) Lyhyesti ilmaistuna Clarke tarkoittanee problematiikkaa, mikä syntyy siitä, että kuva on ulkoisesti tulkittavissa yhteiskunnallisen kaavan mukaisesti, mutta toisaalta heijastaa kuitenkin myös ulkoisen tulkintakaavan tavoittamattomissa olevaa yksilöä.

Kun toisaalta tarkastellaan muotokuvan diskurssia enemmän ammattikäytännön kuin taiteen näkökulmasta, on kuitenkin aiheellista todeta, että vallitsevaa kuvastoa hallitsee enemmän yksilön julkinen kuin sisäinen kuva. Muotokuvauksen lukemattomissa käytännön oppaissa korostetaan ennen kaikkea kuvattavan ulkoista olemusta ja poseerauksen hallintaa. Esimerkiksi Jeff Smithin kirjoittamassa oppikirjassa (2004) keskeiset luvut muodostuvat ihmisen ruumiinosista: kasvot, olkapäät ja kädet, povi ja vyötärö, sääret ja jalat jne. Myös valaistuksella ja glamouriin viittaavalla interiöörillä on keskeinen merkitys muotokuvan luomisessa.

Muotokuvausoppaiden lyhytkin selaus luo vaikutelman, että nykyaikainen länsimainen studio- tai miljöömuotokuva vie äärimmilleen yksilön halun olla sellainen, miltä näyttää, ei perinteistä pyrkimystä näyttää sellaiselta kuin on. Viimeksi mainitulla tarkoitetaan tässä nimenomaan edellä Clarkin kuvaamaa yhteisön tulkintakaavan ulkopuolella olevaa yksilöä. Tästä on perinteisesti puhuttu siten, että valokuvaajan tulisi saada kuvaan ulkoisen persoonallisuuden lisäksi myös henkinen persoonallisuus.⁸

Tekninen murros on selvästi koskettanut muotokuvaajien ammattikuntaa. Yhä edelleen länsimaiseen kulttuuriin kuuluu valokuvassa käynti aina tietyissä elämäntilanteissa. Valokuvaajalla käynti on lähes aina osa jotakin muuta riittä. Suomessa tärkeimmät riittikuvat ovat: rippikuva, ylioppilaskuva ja hääkuva. Muut elämäntilanteet tallennetaan yleensä kotikonstein, mikä tekniikan edetessä on käynyt aina vain helpommaksi ja varmemmaksi. Paikallisen valokuvaajan tehtäväksi on perinteisesti jäänyt edellä mainittujen kolmen kuvan ottaminen sekä kotikuvauksessa tarvittavien materiaalien ja välineiden myynti sekä palve-

⁸ Tässä yhteydessä klassisena esimerkkinä käytetään yleensä Nadaria. Boheemi ja valokuvaaja Felix Tournachon alias Nadar (1820–1910) perusti oman studiosa Pariisiin vuonna 1853, vain 14 vuotta valokuvauksen virallisen keksimisen jälkeen. Nadar jäi historiaan monin tavoin merkittävänä valokuvaajana (esim. Gosling 1976, 1–37). Hänen töistään lähtee laajasti kirjallisuudessa esitelty myytti valokuvaajan kyvystä vangita henkilöä esittävään kuvaan hänen ulkoisen olemuksensa lisäksi myös hänen henkinen olemuksensa, ”vangita kuvaajan sielu”. Esimerkiksi John Szarkowski (1974, 24–25) Nadarin valokuvasta *Baron Isidore Taylor, c. 1865*: ”... no painter would have recorded Taylor’s magnificently dyspeptic face with the unrelenting truthfulness of Nadar’s photograph” (kuva 5, sivu 54).

lujen välittäminen. Ilman näiden kahden asian yhdistämistä tämän alan valokuvaaja olisi tähänkin saakka ollut huomattavasti vähemmän.

Digitaalisen tekniikan myötä valoherkkien materiaalien kauppa on hävinnyt tai häviämässä.⁹ Valokuvauksessa käytettävää digitaalista tekniikkaa myydään nykyisin enemmän kodinkonemyymälöissä kuin erikoistuneissa valokuvaustarvikeliikkeissä. Digitaaliseen tekniikkaan siirtyneet kuluttajat saattavat yhä edelleen tuoda ”filmsä kehitettäväksi”. Tämä tarkoittaa sitä, että liikkeeseen tuodut digitaaliset tiedostot tulostetaan valmiiksi kuviksi liikkeessä tai keskuslaboratoriossa. Ilmeisesti tämäkin toiminta siirtyy kokonaan pois perinteisiltä valokuvaamoilta yksinomaan verkkoyhteyden kautta toimivaksi.

Näyttää lisäksi todennäköiseltä, että tulevaisuuden kuluttajat eivät enää tarvitse kuviensa katseluun konkreettisia vedoksia, vaan kuvia katsellaan suoraan tiedostoista uusilla kehittyneillä näyttölaitteilla ja vain poikkeustapauksessa tarvittava vedos tulostetaan omilla tulostuslaitteilla. Lisäksi omia kuvia voidaan katsella osana erilaisia kulutustavaroita: käyttöastioita, tekstiilejä jne.

Paradoksaalista kyllä, digitaalinen tekniikka näyttäisi tarjoavan kotikuvauksen ohella myös ammattikuvaajille erinomaiset mahdollisuudet kehittää omaa tekniikkaansa ja ilmaisuaan siten, että aste-ero kotikuvaan säilyy myös digitaalisen kuvan aikakaudella. Digitaalista tekniikkaa soveltamalla ammattimaisesti työskentelevä valokuvaaja pystyy luomaan kuluttajalle hänen kaipaamansa illuusion siitä, millainen hän on. Ammatin tulevaisuuden kannalta on luonnollisesti syytä muistaa, että nopea tekninen kehitys voi tuoda perinteisen valokuvausammatin harjoittajille vielä sellaisiakin tehtäviä, joita nyt ei voida hahmottaa.

Joka tapauksessa on tärkeää nähdä, että valokuvassa käynti on enemmän kuin tekninen toimenpide. Koko ammatin olemassaolo saattaakin riippua siitä, säilyykö valokuvassa käynti osana ihmisten kulttuurista käyttäytymistä. Muutos digitaalisessa tekniikassa on niin nopeaa, että on mahdollista esimerkiksi kuvitella perinteisten muotokuvien käyttötarpeeseen tulevien kuvien tuottamista myös ilman valokuvaajaa. Digitaalista mediaa koskevan arkikokemuksen perusteella on helppo todeta, että tekniikka tähän löytyy, jos vain on olemassa riittävä tarve. On kuitenkin eri asia, mitä ihmiset haluavat. Voisi hyvin kuvitella, että valokuvaajalla on riitin kannalta niin keskeinen merkitys, että hänen roolinsa ei helposti häviä.

Kuten edellä todettiin, muotokuvaan liittyy yhtä aikaa kaksi odotusta. Muotokuvan tulisi heijastaa yksilön ainutkertaista persoonaa samal-

⁹ Tämän tutkimuksen tutkimussuunnitelmaa kirjoitettaessa (2004) se oli häviämässä. Tätä kirjoitettaessa (2007) se on käytännöllisesti katsoen jo hävinnyt.

la, kun se esittää hänet yhteiskunnan yleisten standardien mukaisena edustavana malliyksilönä: kauniina, karismaattisena, älykkäänä tai vastaavana. Muotokuvan käsite sellaisenaan viittaa perinteisesti ensin mainittuun puoleen, mutta ammattikäytännöt ovat johtaneet ulkoisen olemuksen ja poseerauksen hallintaan. Halu olla sellainen kuin näyttää on voittanut halun näyttää sellaiselta kuin on.

Uusi tekniikka tuo tämän mahdollisuuden aivan uudella tavalla esiin. Ryppyjen ja muiden ihon epätasaisuuksien korjaaminen, vartalon solakoittaminen, huulten kaaren korjaaminen, silmäripsien rakentelu ja vastaavat digitaaliset ehostustoimet tekevät tämän helposti mahdolliseksi. Tätä kiusausta on vaikea välttää. Yksilön sisäisen persoonan ja ulkoisen olemuksen välinen jännite on kuitenkin ilmeisesti lähes yhtä vanha kuin valokuvauskin. Sekä perinteisessä että digitaalisessa valokuvassa yksilö jää helposti häilymään ulkoisen ja sisäisen identiteetin puoliväliin. Tästä näkökulmasta perinteisen ja digitaalisen valokuvauksen välille ei voi olettaa syntyvän mitään erityistä diskursiivista katkosta edellyttäen, että muotokuvan tuotantoprosessi säilyy jokseenkin ennallaan myös digitaalisena aikakautena.

2.6.3 Lehtikuvaus ja kuvajournalismi

Voitaisiin sanoa, että valokuvauksen professionalisoituminen tiedonvälityksessä alkoi tulipaloista. Herman Biowin ja Ferdinand Stelznerin vuonna 1842 Hampurissa sattuneesta tulipalosta ottamista valokuvista tehdyistä kaiveruksista julkaistuja kuvia pidetään maailman ensimmäisinä lehtikuvina. Ilman kaivertajan apua valokuvia pystyttiin painamaan 1870-luvulta lähtien. (Saraste 1996, 92–96.) Lehtiin painetut valokuvat kertoivat todellisista maailmantapahtumista ja levisivät laajoille kansan-kerroksille.

Tässäkin tapauksessa kuvat muuttuivat hyödykkeiksi, joista asiakkaat olivat valmiita maksamaan. Suuret painosmäärät laskivat yksikköhintaa, lisäsivät levikkiä ja toiminnan kannattavuutta. Lehtien julkaisemisesta ja myöhemmin kuvajournalismista tuli kannattavaa liiketoimintaa. Nimenomaan kuvien julkaisemisen ympärille kehittyi kokonaan oma kuvalehtien lehtityyppinsä. Tunnetuimpiin kuvalehtiin kuuluivat esimerkiksi saksalaiset *Berliner Illustrirte Zeitung* (BIZ) ja *Münchner Illustrierte Presse*, ranskalaiset *Vu* ja *Paris Match*, englantilaiset *Illustrated London News* ja *Weekly Illustrated* sekä amerikkalaiset *Life* ja *Look*. (Vrt. Newhall 1982, 249–263; Rosenblum 1984, 461–473; Saraste 1996, 99–105.)

1870-luvulta alkanut kuvalehtien kehitys saavutti kukoistuskautensa maailmansotien välisenä aikana ja tässä kehitysprosessissa syntyi ja vaikiintui myös uusi lehtikuvaajien, vaativammin ilmaistuna kuvajournalistien ammattikunta. Elettiin aikaa, jolloin tavalliset kansalaiset eivät

juuri matkustelleet oman kotiseutunsa tai kotimaansa ulkopuolella. Sen sijaan kuvajournalistit liikkuvat ympäri maailmaa sekä kuvasivat kaukaisia asioita ja mielenkiintoisia tapahtumia. Lehtien ja kuvien välityksellä myös tavalliset ihmiset saattoivat päästä niistä osallisiksi.

Valokuvauksen tekninen kehitys sekä tuki tätä kehitystä että sai siitä lisää innovaatioita. Parhaimmillaan kuvajournalistit liikkuvat aivan tapahtumien välittömässä keskipisteessä kuvaten kaikkea, mitä näkivät ja kokivat. Hyvänä esimerkkinä tästä mainittakoon Robert Capan osallistuminen kameran kanssa Normandian maihinnousun ensimmäiseen aaltoon¹⁰ (kuva 2, sivu 53) (Kershaw 2003, 157–175). Vapaan liikkumisen ja kuvaamisen mahdollistivat filmin ja kameran koon pieneneminen, objektiivien valovoiman paraneminen sekä filmien herkkyyksien kasvu. Kuvalehdet palkkasivat päätoimisia valokuvaajia, joilla oli poikkeuksellisen hyvät olosuhteet ammattinsa harjoittamiseen. Lisäksi perustettiin kuvatoimistoja, joista Robert Capan, Henri Cartier-Bressonin, David ”Chim” Seymourin ja George Rodgerin vuonna 1947 perustama Magnum on tunnetuin (Rosenblum 1984, 479).

Kuvajournalistin ammattiin ei periaatteessa kuulunut tapahtumien pysäyttäminen tai ohjaaminen kuvien vuoksi, vaan niiden seuraaminen ja välittäminen katsojille. Kun kuvaajan tekemä lavastus paljastui, aiheutti se lähes poikkeuksetta jonkinlaisen sensaation. Paradoksaalista on, että monet kuvajournalismin kultakauden merkittävimmistä yksittäisistä kuvista ovat kuitenkin myöhemmin osoittautuneet lavastuksiksi. Tällaisia ovat esimerkiksi Joe Rosenthalin *Flag raising on Iwo Jima. February 23, 1945*¹¹ tai kenraali MacArthurin maihinnousu Filippiineille lokakuussa 1944¹². Myös Robert Capan lähes myyttisen *Death of a Loyalist Soldier* 1936 -kuvasta¹³ (kuva 1, sivu 53) on esitetty tällaisia epäilyjä (esim. Mitchell 1992, 41–42), joskin sen autenttisuutta on yritetty myös puolustaa (vrt. esim. Salo 2000a, 32; Ritchin 1991, 87–88, 98–100).

Sen lisäksi, että valokuvan tuli osoittaa asioiden tapahtuneen todellisuudessa, kuvajournalismin diskurssiin kuului vaatimus olla hyvän puolella pahaa vastaan ja heikomman puolella vahvempaa vastaan. Myös kohteen kunnioittamisen vaatimus kuului ammattietiikkaan. Nämä vaatimukset saattoivat olla jopa suurempia kuin vaatimus kuvien ehdottomasta autenttisuudesta. Esimerkiksi edellä mainitut valokuvat ovat la-

¹⁰ Esimerkiksi Capa 1985, 148–151; Capa 2007, 158–178.

¹¹ Esimerkiksi Leekley 1982, 2; Stepan 2000, 64–65.

¹² Esimerkiksi Holmes 2004, 326.

¹³ ”Near Cerro Muriano (Córdoba front), c. September 5, 1936” (Capa 1985, 43); Frizot 1998, 590.

vastuksen aiheuttamista epäilyistä huolimatta nousseet jonkinlaisiksi kuvajournalismin maamerkeiksi puhtaasti sisältönsä vuoksi.

Edellä kuvatusta lehtikuvaajien käytännöstä syntyi kokonainen uusi ammattieettinen lähestymistapa, jota yhä edelleen kutsutaan humanistiseksi kuvajournalismiksi. Vanhasen (1991, 74) mukaan kypsään ikään ehtinyttä Life-lehden kuvajournalismin genreä voidaan kuvata siten, että siinä täytyi olla saksalaisen ja amerikkalaisen valokuvauksen dokumentaarisuus, venäläis-saksalainen taittotyyli ja amerikkalaisen valokuvauksen piktoriaalinen estetiikka. (Vrt. myös Green 1984, 40–44.)

Valokuvaajien työtä haittasi kuitenkin käytettävän välineen voimakkaasti kaupallinen luonne. Mitä merkittävimmäksi taloudelliseksi tekijäksi mainokset muodostuivat kuvalehtien taloudessa, sitä voimakkaammin tämä vaikutti yksittäisten valokuvaajien ilmaisun vapauteen. Koska julkaistujen kuvien piti olla jossakin sopusoinnussa julkaistujen mainosten kanssa, eivät lehdet aina hyväksyneet valokuvaajien työtä sellaisena kuin nämä olisivat halunneet. Tämä johtikin lukuisiin tunnettuihin konflikteihin valokuvaajien ja kuvalehtien välillä. Lisäksi kaikki etevät valokuvaajat tiesivät selkeästi, että todella tärkeitä asioita ei voisi koskaan valokuvata. (Vrt. Saraste 1996, 105; Rosenblum 1984, 508–512; Szarkowski 1978, 12–14.)

Szarkowskin mukaan humanistisen kuvajournalismin viitekehykseen sitoutunut valokuvaus saavutti lopullisen huipentumansa vuonna 1955 New Yorkin Modernin taiteen museossa järjestetyssä näyttelyssä *Family of Man*.¹⁴ Tämän jälkeen lehtikuvaus ei enää voinut kehittyä aiemmalta pohjalta, vaan kehitys edellytti jotain radikaalisti uutta. (Szarkowski 1978, 11–16; vrt. myös Vanhanen 1991, 74–78.) Perinteisen kuvajournalismin kuihtumista edesauttoi myös tekniikan ja sitä kautta myös tiedonvälityksen muutos. Elokuватеollisuuden ja erityisesti television myötä kuvajournalististen tuotteiden kysyntä heikkeni ja Lifin lopettaessa 1972 kuvajournalismi supistui vähäisemmäksi osaksi muuta mediaa.

Kuvajournalismilla oli oma kukoistuskautensa myös suomalaisessa toimintaympäristössä. Suomen Lifeksi voisi kutsua 1950-luvulla uudistettua Viikkosanomat-lehteä. Suomen Kuvalehti oli tosin Suomessakin julkaissut kuvareportaaseja jo 1920-luvulta lähtien, mutta Viikkosanomien esikuvana oli selkeästi edellä kuvattu Life-lehden kaltainen toimitustapa. Tällöin kuva tuli selkeästi tasavertaiseksi osapuoleksi kirjoitetun tekstin kanssa ja lehtikuvauksesta ammatti, joka saattoi elättää valoku-

¹⁴ *The Family of Man*. Introduction by Edward Steichen. Museum of Modern Art (1955). Näyttelyyn valittiin 503 valokuvaa 68 maasta. Kuvia tarjottiin n. kaksi miljoonaa. Näyttelyyn näki USA:ssa ja muissa maissa yhteensä yhdeksän miljoonaa ihmistä (Tausk 1988, 179–180).

vaajan päätoimisesti. Myös Viikkosanomat lakkautettiin 1972 ja Suomen Kuvalehti jäi näihin päiviin asti lähes ainoaksi kuvareportaasien julkaisijaksi. Kuvajournalismi muutti muotoaan huomattavasti vaatimattomampaan suuntaan: se siirtyi sanomalehtien viikonvaihdeseivuille ja pieniin kulttuurilehtiin. (Komulainen 2000, 7–13; Vanhanen 1994, 8–9.)

Suuren kuvajournalismin katoamisesta huolimatta lehtikuvaajan työ on säilynyt selkeänä ammatillisena tehtävänä. Teknisen kehityksen on kuitenkin otaksuttu johtavan siihen, että valokuvaajien määrä lehdistössä vähenee ja tätä kirjoitettaessa (2007) asia näyttäisikin olevan näin. Kirjoittavien toimittajien ja yleisön ottamien valokuvien suhteellinen osuus lehdissä kasvaa. Lisäksi kiinteäpalkkaisten valokuvaajien työt näyttäisivät siirtyvän yhä enenevässä määrin freelancer-kuvaajille. Toisaalta kuitenkin ammatin tulevaisuutta tukevana yleisenä kehityssuuntana voi myös sanoa, että erilaisten ja erityyppisten lehtien määrä kasvaa koko ajan. Tämän lisäksi kuvien käyttö lehdissä lisääntyy ja kuvareportaasit seuraavat aikaansa, nykyaikaistuvat saaden myös uusia muotoja. Näin voidaan päätellä ainakin seuraavista suomalaisiin kuvareportaaseihin kohdistuneista tutkimuksista.

Hannu Vanhanen (2002) on tutkinut kehrittelemänsä storyboard-analyysimetodin avulla nykyaikaisia kuvareportaaseja. Uuden median ja postmodernin ajattelun estämättä Vanhanen pyrki ankkuroimaan tutkimuksensa kuvareportaasin perinteeseen: ”Kuvareportaasissakin on kulttuurirajat ylittäviä, näkymättömiä ja näkyviä säännönmukaisuuksia, ... Näiden tarinoiden kertojien luoma ilmaisukieli on niin ajatonta, että sen kieltäminen ja romukoppaan heittäminen olisi kuin pään panemista tietokoneruudun sisään” (ibid., 19). Kunnianhimoisena pyrkimyksenä tekiällä oli luoda kuvallista kerrontaa purkava metodi, joka olisi ajattelun ja tekniikan muutoksista riippumaton (ibid., 24).

Analyysimetodillaan Vanhanen tutki kuvareportaasissa esitettyjen kuvien suhteita. Näissä hän erotti joko kontrasteja tai jatkumoit. Ensin mainituissa kuvat ovat keskenään jännitteisiä, kun taas jälkimmäiset luovat koheesiota tai sidosteisuutta reportaasille. Menetelmä sisältää viisi erilaista jatkumoa: samuus (sama henkilö), kaltaisuus (sama toiminta tai visuaalinen ilme), yhteenkuuluvuus (sama teema), aika (kronologia) ja kausaalisuus (syy/seuraus). Reportaasin kuvat puretaan kaaviokuvaksi, missä osoitetaan reportaasin rakenne edellisten kuvien välisiä suhteita kuvaavien muuttujien avulla (ibid., 43). Esimerkkianalyysi tehtiin W. Eugene Smithin klassikosta, Life-lehden *Country Doctor* -kuvareportaasista.

Edellisen lisäksi Vanhanen erotti toisistaan seuraavat reportaasikuvausten tyyliä: klassinen, kriittis-realistinen, moderni värivalokuvadokumentaristinen ja postmoderni tyyli. Tämän lisäksi hän luokitteli kuvareportaasit rakenteellisesti eri kategorioihin: klassinen rakenne, moderni

rakenne, galleriarakenne ja multimediarakenne. (Ibid., 101–135.) Yllättävää tutkimuksen tuloksissa on se, että vaikka reportaasit ovat selvästi muuttuneet Eugene W. Smithin ajoista, ei muutos vaikuta mitenkään erityisen radikaalilta.

National Geographic -lehti edustaa nykyisin monessa suhteessa perinteistä kuvajournalismia sellaisena kuin se miellettiin Life- ja Look-lehtien aikaan. Vanhasen tutkimuksessa analysoidun vuoden 2001 suomenkielisen vuosikerran pohjalta johtopäätös on, että vaikka kuvareportaasit ovat muuttuneet *Country Doctorin* aikaisesta klassisesta kerrontatavasta, ei muutos kuitenkaan ole siten perustavaa laatua oleva, että olisi aiheutta puhua jostakin uudesta ilmiöstä. Samuus- ja kausaalijatkumot ovat hävinneet, mutta reportaasit voidaan silti rakenteeltaan luokitella lähinnä modernin tai vaihtoehtoisesti klassisen ja modernin rakenteen mukaisiksi. Tyyliiltään ne kuuluvat modernin värikuvadokumentarismin piiriin. Vanhasen mukaan kyseisen julkaisun formaatti on vanhakantainen ja sisältää samanlaista painetta valokuvaajien työn yhdenmukaistamiseen kuin jo Life-lehden ja W. Eugene Smithin aikaan. (Ibid., 175–182.)

Vertailuaineistona käytetyt muut nykyaikaiset kuvareportaasit osoittautuivat tutkimuksessa kuitenkin huomattavasti monipuolisimmiksi ja vaihtelivat klassisesta tyylistä ja rakenteesta aina postmodernin tyylin galleriarakenteeseen. Elämäntapa- ja henkilöreportaaseja julkaisevissa lehdissä yleistynyttä galleriarakenteen mukaista reportaasia eivät kaikki tutkijat pidä enää reportaasin piiriin kuuluvana. Tapa on Vanhasen mukaan kuitenkin yleistynyt myös konservatiivisessa *National Geographic* -lehdessä. Kuvareportaasin käsite on siis laajenemassa. Tutkija toteaaakin kuvakerrontamallin ja koko valokuvauksen postmodernisoituvan, joskin postmodernin yksi keskeinen teesi, suurten kertomusten katoaminen, näyttää olevan harhaa. Kuvareportaasin olisikin tutkijan mukaan löydettävä paremmin sijaa nykyaikaisessa mediatutkimuksessa ja semiotiikan versus visuaalisen viestinnän kieliopin ajattelutapojen olisi löydettävä toisensa. (Ibid., 175–182.)

Myös Merja Salo (2000a) on tutkinut kuvajournalismin muutoksia mediaympäristön muuttuessa. Kirjoittaja tarkastelee kokonaisuutta kolmessa kategoriassa: uutiskuvan, kuvareportaasin ja kuvituskuvan muutoksen näkökulmasta. Salon mukaan mediafuusion kehitys näkyy myös uutiskuvan kehityksessä. Ennen television aikakautta painetun uutiskuvan tehtävä oli ensimmäisenä näyttää uutinen sen kaikessa shokeeraavuudessaankin. Nyt uutiskuva painettuna mieluumminkin toistaa ja säilyttää visuaalista kokemusta. Tässä kehityksessä valokuvan dramaattiset ja esteettiset puolet ovat nousseet uudelleen arvoonsa.

Yksinkertainen, kertova, visuaalisesti vetoava ja sopivasti dramaattinen valokuva on korvaamassa varsinaiseen uutisvaikutukseen perustuvan valokuvan painetussa mediassa, joskin kehityssuuntaa kohtaan esi-



KUVA 1. Robert Capa: Death of a Loyalist Soldier, 1936

KUVA 2. Robert Capa: American soldiers landing on Omaha Beach, D-Day, Normandy June 6, 1944





KUVA 3. Robert Demachy: Behind the scenes, ca. 1897

KUVA 4 Paul Outerbridge: Ide Collar, 1922



KUVA 5. Nadar (Gaspard-Félix Tournachon): Baron Isidore Taylor, 1872–1875

tetään myös kritiikkiä. Ääritapauksessa tämän kaltaiselle uutiskuvalle voi syntyä kansallisesti tai kansainvälisesti ymmärrettävää symbolista merkitystä. Esimerkiksi kuuluisat lipunnostokuvat (Iwo Jima 1945, Berliinin valtiopäivätalo 1945 ja kuun valtaus 1969) ovat tällaisia kansainvälisellä tasolla. Vastaavasti kansallisen tason symboleita on helposti löydetävissä Paavo Nurmen olympiatulen sytytyksestä lukuisiin tunnettuihin presidentti Kekkonen kauden valokuviiin. (Ibid., 24–53.)

Esimerkkianalyysissä Salo tutki autolautta Estonian turman (28.9.1994) kuva-aineistoa. Uutisen merkittävyyteen nähden vähäisessä kuva-aineistossa näytti korostuvan perinteinen todellisuushokkivaikutus. Ajallinen ja paikallinen autenttisuus sekä pääkohteen läsnäolo nostivat monet kuvat tiedonvälityksessä suureen arvoon. Sen sijaan esteettistä ja symboloivaa kuvaa ei aineistosta ainakaan toistaiseksi ollut selvästi erotettavissa. (Ibid., 65–78.)

Varsinaisen klassisen, narratiivisen kuvareportaasin osalta Salo toteaa sen yleisesti tunnetun asian, että painetussa viestinnässä kuvareportaasiin kysyntä on vähentynyt television aikakauden myötä. Lisäksi kuvareportaasi on sopeutunut kilpailemaan television kanssa monin eri tavoin. Reportaasit ovat siirtyneet erikoislehtiin ja viikonloppuisin julkaistaviin liitteisiin. Varsinaisessa aikakauslehdissä ne ovat selvästi tyypistyneet. Myös Lifen aikainen narratiivinen rakenne on yksinkertaistunut. Ääritapauksessa se on kadonnut kokonaan, jolloin on syntynyt täysin uusi reportaasin tyyppi: galleriarakenne. Tällaisessa reportaasissa kaikki kuvat ovat samanarvoisia ja usein myös samankokoisia. (Ibid., 110–118.)

Myös Salo toteaa, että galleriamaista rakennetta ei aina ole pidetty reportaasina lainkaan. Postmodernin hengen mukaisesti kuvien väliset sekä kuvien ja tekstin väliset yhteydet voidaan tällaisessa reportaasissa ymmärtää monin eri tavoin. Näin reportaasista voidaan lukea yhden kertomuksen sijasta useita mahdollisia kertomuksia. Salokin ennakoii kertomuksen loppua todetessaan, että valokuvakirjoihin siirtyneessä kuvajournalismissa on tekstin merkitys kokonaisuutta selittävänä osana vähentynyt 1980- ja 1990-luvuilla. (Ibid., 122–125.)

Kuvareportaasin tulevaisuuden kannalta todennäköisesti merkittävin tekijä liittyy kuitenkin uus- tai hypermedian tarjoaman kertomusympäristön kehitykseen. Reportaaseja julkaistaan jo nyt laajasti sekä verkossa että cd-rom -tuotteina. Jatkossa reportaasin kehitys näyttäisi olevan monen muun asian tavoin sidoksissa tietotekniikkaan liittyvän viestinnän kehitykseen. Tietokoneiden laskentakyvyn kasvaessa ja muiden ominaisuuksien parantuessa ihmisille tulee mahdolliseksi liikkua ja toimia vuorovaikutteisesti lähes rajattomassa kyberavaruudessa, mihin voidaan varastoida lähes loputon kuva-arkisto kaikkiin mahdollisiin käyttötarkoituksiin. (Ibid., 127–133.) Tämä postmodernin ajan jälkeinen globaali visio on myös tämän tutkimuksen kohteena.

Uutiskuvan ja kuvareportaasin lisäksi Salo käsittelee kuvituskuvan muutosta. Pitkässä historiassa valokuva on hiljalleen saanut asemaa painetussa viestinnässä niin sanottuna kuvituskuvana. Tyypillisimmillään kuvituskuva eroaa selkeästi todellisuuteen tavalla tai toisella sitoutuneesta dokumentaarisesta kuvasta. Voidaan puhua käsitteellisestä kuvasta, jonka tulkinta on lähinnä älyllinen. Tästä näkökulmasta valokuva on kuitenkin perinteisesti mielletty enemmän graafisen suunnittelun osaksi kuin itsenäiseksi valokuvaukseksi. Valokuvan yleistyminen nimenomaan kuvituskuvana saattaa kuitenkin olla erittäin merkittävä muutos koko valokuvauksen historiassa. (Ibid., 162–184.)

Digitaaliaikaan siirtyminen on olennaisesti helpottanut valokuvan käyttöä yhtenä fiktiivisen graafisen suunnittelun elementtinä. Voidaan puhua hybridikuvastosta, fuusiokuvituksesta ja kuvavirta-ajattelusta. Tämä ei kuitenkaan ole tyystin poistanut perinteistäkään valokuvan käyttöä, joskin se nykyisin painottuu reportaasien sijasta kuvitus- ja henkilökuvuihin. Hybridikuvasto, kuvavirta-ajattelu ja digitaalisuus luovat taas pohjaa hypermedialle. Tällöin kuvituskuvan ilmeiseksi rooliksi tulee helpottaa orientoitumista ja liikkumista tulevaisuuden kyberavaruudessa. (Ibid., 162–184.)

Lehtikuvan asemaa sivuaa myös Elina Heikkilän väitöstutkimus *Kuvan ja tekstin välissä* (2006). Siinä tutkija on tosin keskittynyt ennen muuta kuvateksteihin liittyvään kysymyksenasetteluun. Tutkimuksen perusaineistona oli syksyllä 2000 vähintään kahdesti julkaistut kuvat ja kuvatekstit, jotka liittyivät Sydneyn olympialaisiin tai Palestiinan silloiseen kansannousuun. Kirjoittajan lähtökohtana on, että uutiskuva on ”valokuva uutiskontekstissa” ja että nimenomaan kuvateksti tekee kuvasta uutiskuvan. (Ibid., 14–74.)

Tutkimus erittelee tarkasti tutkimusaineistoa kuvatekstin kieliopin, otsikon, leipätekstin ja kuvan tulkinnan suhteen. Tämän tutkimuksen näkökulmasta on kuitenkin ehkä kiintoisinta, että aineisto selvästi osoittaa kuvatekstin ohjaavan kuvan tulkintaa. Samalle kuvalle voidaan kuvatestillä antaa monia toisistaan poikkeavia tulkintoja tai kehyksiä. Heikkilä korostaakin kriittistä tietoisuutta siitä, että kuvaan liitetty teksti ei ole itsestään selvä kuvan sisällön rekisteröinti, vaan valintojen tulosta. (Ibid., 152–208.)

Edellä esitetty liittyy tämän tutkimuksen kysymyksenasetteluihin digitaalisen kuvan mahdollisten vaikutusten osalta. Yksi mahdollinen ajatuskulku voisi olla, että samalla tavoin kuin kuvateksti määrittää kuvan tulkintaa, niin myös media itsessään määrittää kuvalle annettavaa merkitystä. Täsmälleen sama valokuva sanomalehdessä, mainoksessa tai internetissä saa tällöin erilaisen merkityksen ilman tekstiäkin. Digitaalisen kuvan tutkimisen kannalta verkkoympäristö on kiintoisin, koska se si-

nänsä edellyttää kuvan digitaalisuutta ja muodostaa näin kokonaan uuden tulkintaympäristön. Mikäli kuvan tulkintaympäristö määrittää tulkintaa, syntyy digitaalisen ja analogisen kuvan välille kulttuurinen katkos ainakin silloin, kun kuva julkaistaan digitaalisessa mediassa. Näin sen vuoksi, että tämä tulkintaympäristö ei ollut mahdollinen analogisen kuvan aikakaudella.

Yllättävää kuvajournalismin suhteen kuitenkin toistaiseksi on, että muutos näyttäisi paljon vähäisemmältä kuin teknisen murroksen näkökulmasta saattaisi ennakoida. Hannu Vanhasen tutkimuksen perusteella voitaisiin ehkä puhua paremminkin kuvajournalismin sisäisestä kehityksestä kuin muutoksesta. Myöskään Merja Salo ei edellä kuvatussa tutkimuksessaan nähnyt radikaaleja muutoksia kuvajournalismin piirissä. Lifen aikojen narratiivinen rakenne on typistynyt ja muuttunut ehkä kokonaan galleriarakenteeksi. Galleriarakennetta taas voidaan pitää postmodernin ajan kertomuksena, missä yhden kertomuksen sijaan voidaan nähdä useita eri kertomuksia.

Kuvien väliset sekä kuvien ja tekstin väliset yhteydet voidaan tällaisessa reportaasissa ymmärtää monin eri tavoin. Yhdistettynä digitaaliseen kehitykseen tämä ajattelu avaa visioita, joiden mukaan kuvareportaasin ja sen kuvaaman ilmiön välinen konkreettinen yhteys katoaa kokonaan. Tästä näkökulmasta tunnetut digitaaliset kuvaväärennökset asetuvat helpommin ymmärrettäviin mittakaavoihin. Kuvareportaasissa ei yksittäinen kuva ole ratkaiseva, vaan koko kertomuksen suhde siihen maailmaan, jota se yrittää jäsentää.

Kuten edellä on monella tavoin käynyt ilmi, kuvareportaasin tulevaisuuden kannalta todennäköisesti merkittävin tekijä liittyy digitaalisen ympäristön kehitykseen. Verkossa kaikki digitaaliset tuotteet ovat hyvin samanarvoisia. Siinä julkaistavat kuvareportaasit muodostavat kotivideoiden, tietokonepelien ja kaiken muun vastaavan aineiston kanssa yhden suuren kyberavaruuden, jossa liikkuminen ei enää anna reportaasille sitä statusta, mikä siihen on totuttu liittämään. Olennaista digitaalisissa reportaaseissa tai muissa digitaalisissa mediateksteissä näyttäisi olevan, että verkkoon laitettuna ne lakkaavat olemasta omana itsenään ja muuttuvat osaksi suurempaa kokonaisuutta. Tällöin toteutuu eräänlainen postmoderni visio: tekstin alkuperäinen kertomus tai sanoma myös lakkaa olemasta.

Edellä referoiduissa tutkimuksissa valokuvasta ja sen esittämisen tai julkaisu-ympäristöstä puhutaan ainakin pääsääntöisesti eri asioina. Problematiikka syntyy esimerkiksi siitä, kuinka uutiskuva muuttuu sen julkaisu-ympäristön muuttuessa (Salo 2000a, 57) tai siitä, kuinka uutiskuva muuttuu, kun siihen liitettävä teksti muutetaan (Heikkilä 2006, 52–81). Tässä tutkimuksessa valokuva määriteltiin eräänlaiseksi välillä olevaksi

ilmiöksi. Kuvaa ja sen ympäristöä tarkastellaan yhtenä kokonaisuutena. Niiden välillä vallitseva intertekstuaalisuus yhdistää kuvallisen mediatekstin johonkin muuhun tekstiin, jolloin mediateksti muuttuu osaksi laajempaa tekstien verkkoa (vrt. luku 2.5.3 Mediaesitys, mediateksti ja representaatio). Tältä pohjalta on mahdollista myös ajatella, että kuva luo ympäristön ja ympäristö kuvan. Lehtivalokuvaa ei voi olla olemassa ilman valokuvaa eikä verkkoreportaasia ilman digitaalista valokuvaa. On siis myös mahdollista, että digitaalinen valokuva synnyttää uuden ympäristön ja tämän uuden ympäristön synty on valokuvaan liittyvä diskursiivinen muutos, jopa kulttuurinen katkos. Foucaultilaisittain ajateltuna digitaalisuus ja internet olisivat näin ollen tiettyä ajanjaksona historiaan ilmaantuneita uusia asioita, jotka muuttavat koko diskurssin.

2.6.4 Mainoskuvaus

Mainoskuvauksen historian aluksi Robert A. Sobieszek (1988, 10–15) harmittelee sitä ilmeistä tosiasiaa, että niin suuri joukko taitavia mainosvalokuvaajia on jäänyt vaille taiteellista tunnustusta, vaikka heidän työssä ovat vaikuttaneet laajempaan joukkoon ihmisiä kuin minkään muun valokuvauksen muodon. Näin siitä huolimatta, että ensimmäiset valokuvaajat eivät koskaan tehneet eroa kaupallisen tai muun tarkoituksen välillä. Toisaalta lähes kaikki valokuvauksen suureen historiaan nousseet tai nostetut valokuvaajat ovat osaltaan tehneet myös kaupallista työtä ja varsin usein myös mainosvalokuvausta. Mainosvalokuva on yleensä ryhmätyön tulos, mutta ei silti vähennä kuvaajan luovuuden merkitystä. Kirjoittaja viittaa siihen, että pitkässä historiassa korkean luokan käsityötaiteilijat ovat aina työskennelleet tarkoin kontrolloiduissa olosuhteissa. Keskiajan taiteilijat tekivät työtään aina mesenaattien lähtökohdista ja monesti erittäin tarkoin ohjeistettuna.

Kun inhimillisen toiminnan kehityskulkuja tarkastellaan jälkikäteen, niitä voidaan yleensä yhtä hyvin perustein strukturoida monin eri tavoin. Sobieszekin (1988) mukaan mainosvalokuvauksen kehityksessä havaitaan seuraavat toisistaan poikkeavat kehityskaudet: alkuvaihe (vuoteen 1921), modernististen virtausten kausi (1922–1936), realismin, pelon ja värin kausi (1929–1945), amerikkalainen kultainen aika (1945–1965), romantiikan, viileyden ja lukutaidon kausi (1966–1986) sekä lopuksi kuvan voiton ja uuden tekniikan kausi (1980–).

Sobieszekin tapa jäsentää tapahtunutta on historian julkaisuajankohdan nähdessä yllättävän (post)moderni. Näin siksi, että mainoskuvausta on yleensä totuttu tarkastelemaan osana talouden ja tekniikan kehitystä. Kun tekniikka ja talous muuttuvat, niin valokuvat seuraavat automaattisesti tekniikan mahdollisuuksia ja rajoituksia. Sobieszek jäsentää kuitenkin historian aivan kuin se olisi erilaisten toisistaan poikkeavien dis-

kurssien taistelukenttä. Diskurssit seuraavat toisiaan ilman rationaalista järjestystä. Esitys päättyy 1980-luvun loppupuolelle, jolloin tosiasiallisesti oltiin jo siirtymässä postmoderniin kauteen ja kokonaan uuteen tapaan ymmärtää valokuvia.

Mainoskuvauksen alkulähtökohdat sijoittuvat samoille ajoille lehti- ja muotokuvauksen kanssa. Valokuvien käyttö myynnin edistämisessä yleistyi, kun kuvat pystyttiin painamaan ja levittämään lehtien kautta. Tuotenäytteiden sijasta asiakkaan nähtäväksi tuotiin tuoteluetteloita. Eräänä kaikkein varhaisimmista pidetään ranskalaisen valokuvaajan L. Lafonin 1870-luvulla Hotchkiss asetehtaalle kuvaamaa luetteloa, jossa esiteltiin aseita lähinnä ranskan armeijalle. Kuvan käyttö ja sen mukana myös valokuva yleistyi lehtimainonnassa voimakkaasti vuosien 1895 ja 1920 välillä. (Sobieszek 1988, 16–23.)

Alkuvaihetta seuranneella modernismin kaudella ei juuri esiintynyt tavanomaisesti esitettyjä, naturalistisesti kuvattuja aiheita, vaan draamatisessa studiovalossa kuvattuja kulutusyhteiskunnan loistokkaita tuotteita tai esineitä. Muotokieli oli abstraktia, mutta selkeää. Tunnetuimmat esimerkit tästä lienevät Paul Outerbridge Jr:n mainoskuva *Ide Collar* 1922¹⁵ (kuva 4, sivu 54) tai Edward Steichenin *Carmel Cigarettes* 1927¹⁶. Eurooppalainen modernistinen tyyli oli hyvin lähellä amerikkalaista. Se kehittyi saksalaisen Bauhausin, venäläisen konstruktivismin ja ranskalaisen Art Decon ympärille. László Moholy-Nagyn, Man Rayn ja John Heartfieldin käyttämät fotogrammit ja fotomontaasit olivat tyypillisiä myös lehtimainonnassa. (Ibid., 30–37.)

Realismin, pelon ja värin kaudella Sobieszek tarkoittaa, että vaikka edellisen kauden glamour pyrittiinkin säilyttämään, niin kuitenkin yritettiin löytää uusia valokuvauksellisia keinoja tuotteiden myynnin edistämiseksi. Naturalismin paluu, inhimillinen draama ja värin aikaansaama realismi olivat näitä uusia keinoja. Naturalismin paluu ja inhimillinen draama esiintyy tuon ajan mainoskuvin lavastettuina kohtauksina, joissa erilaiset mysteerit, onnettomuudet ja muut episodit loivat eräänlaista film noir -vaikutelmaa. 1930-luvusta muodostui kuitenkin sekä väripainamisen että värikuvauksen läpimurtovuosikymmen, vaikka värikuvia oli julkaistu lehdissä jo vuodesta 1893 ja värivalokuvia vuodesta 1910. (Ibid., 64–71.)

Toisen maailmansodan jälkeinen aika merkitsi USA:lle ennen näkemättömän taloudellisen kasvun ja kulutusmahdollisuuksien kasvua ja tämä näkyy myös mainoskuvin. Tällä kaudella amerikkalainen mainoskieli levisi myös muualle. Tähän kauteen liittyy *life-style*-mainosten yleis-

¹⁵ Esimerkiksi Outerbridge 1980, 31.

¹⁶ Esimerkiksi Steichen: *Edward Steichen Exhibition*, kuva 33.

tyminen ja niin sanottujen ikonisten tyyppien tulo mainoksiin. Näyttämällä elämäntyyliä saatettiin markkinoida myös siihen liittyviä asioita. Ikonisten tyyppien käyttö yleistyi ja moninaistui. Aiemmin tässä roolissa oli käytetty pääasiassa naisia, mutta nyt miesikoneista tuli kulutusyhteiskunnan sankareita. Tunnetuin tällainen lienee niin sanottu Marlboro mies. Yleensä yksi henkilö esiintyi kuvissa koko mainoskampanjan ajan. Ikonisuuden uutta käyttöä oli myös, että kuuluisuudet saattoivat esitellä tuotetta mainoskuvin. (Ibid., 96–103.)

Vuosien 1966 ja 1986 välinen aika oli taloudellisesti, poliittisesti sekä sosiaalisesti jännitteistä aikaa ja tämä loi leimansa myös mainosvalokuviiin. Ehkä aikakaudelle vastakkaisena ilmiönä romantiikka ja piktorialismi tulivat suosituiksi tyyllilajeiksi mainoskuvin. Kuitenkin myös tuon ajan vastakulttuuriset ilmiöt tulevat näkyviin esimerkiksi hippiajan psykedeelisinä kuvastoina. Sobieszekin mukaan aikaa leimaa kuitenkin yllätysten ja sensaatioiden korvautuminen emotionaalisella viileydellä ja visuaalisella sofistikoituneisuudella. Lisäksi mainoskuvauksessa siirryttiin nyt ensimmäistä kertaa aikaan, missä lähes koko mainoksen sisältö jätetään yksin kuvan varaan. Kuvan lisäksi siinä esitetään vain tuotteen tai valmistajan nimi. (Ibid., 126–133.) Sobieszekin kirjoittama historia päättyy hyvin enteellisesti elektronisen kuvanmuodostuksen aikaan selvästikin ajatuksena, että valokuvauksella on vielä täydellisen mainosvalokuvan luomiseksi varastossa jotain sellaista, mitä ei ennen ole nähty (ibid., 168–169).

Suomalainen mainoskuvaus alkaa 1920-luvulta. Mainos-sanakin keksittiin tuolloin Suomen kuvalehden kilpailun avulla korvaamaan aiemmin käytettyä reklaami-sanaa. Tehtailija Aarne Pietinen aloitti mainoskuvauksen Suomessa tehtaansa ludevapaan patjan markkinointikampanjalla. Myöhemmin Aarne Pietinen perusti valokuvaamon, jota hänen poikansa Otso Pietinen jatkoi. Tämä yritys erikoistui pelkästään mainoskuvaamiseen 1940-luvun puolivälissä. (Salo 1999, 149–159; vrt. myös Vuorinen, 6–66.)

Sodan jälkeisinä vuosina suomalainen mainoskuvaus kehittyi elintason ja vaurauden kasvaessa, kuten muuallakin läntisessä maailmassa. 1959 mainosvalokuvaus oli jo siten eriytynyt omaksi ilmiökseen, että suomalaiset mainoskuvaajat perustivat oman yhdistyksensä. 1960-luvulla Suomeenkin syntyi erittäin suuria mainoskuvaamoita, joista Otso Pietisen pohjoismaiden suurin ja Matti A. Pitkäsen 180 neliömetrin studio olivat tunnetuimmat. (Ibid.)

Sittenmainoskuvaus on kehittynyt omana valokuvauksen alanaan tiukasti sidoksissa kulloinkin vallitsevaan yhteiskunnan henkiseen ja taloudelliseen tilaan. Yhteiskunnalliset virtaukset ovat vaikuttaneet kuvien ulkoiseen ilmeeseen ja taloudellinen kehitys mainoskuvaajien

määrään ja menestykseen. Vuonna 2007 mainoskuvaus on pitkälle erikoistuneiden yritysten toimintaa. Ensinnäkin tarvitaan runsaasti erilaisia yksinkertaisia tuotekuvia erilaisiin tuoteluetteloihin ja päivittäiseen mainontaan ja toisaalta tarvitaan vaativaa mainoskuvausta yritysten image- ja brändimarkkinointiin.

Yksinkertainen tuotekuvaukset muistuttaa lähinnä teollista toimintaa. Kuvan laatustandardi syntyy siitä, että kuvasta käy selkeästi ilmi se, mitä kuvattu asia näyttää. Yritysten välisessä kilpailussa kuvauksen hinta on keskeinen kilpailutekijä. 3D-mallinnuksen kehitys johtanee siihen, että valmista tuotetta ei aina tarvitse kuvata lainkaan, vaan valmiin tuotteen kuvat saadaan automaattisesti tuotteen suunnitteluprosessin yhteydessä.

Brändimarkkinoinnissa mukana olevat yritykset taas kilpailevat kuvien laadulla. Laatu muodostuu erittäin monimutkaisesta kokonaisuudesta, missä valokuvaajan on osattava yhtäaikaaisesti hahmottaa asiakkaan tarpeet, ajassa vallitsevat yhteiskunnalliset virtaukset ja mainoskuvauksessa vallitsevat trendit. Tällä sektorilla on lisäksi pitkälle kehittyneitä erikoistumista esimerkiksi muotiin, ruokaan tai sisustukseen. Mainosvalokuvaajat ovat kautta aikojen toteuttaneet erittäin monimutkaisia valokuvauksellisia toimeksiantoja. Nykyinen digitaalitekniikka on tehnyt kuvien tuottamisen täysin rajattomaksi. Kaikki on mahdollista. Mikä tahansa kuvallinen toimeksianto voidaan toteuttaa, mikäli asiakas on valmis maksamaan toteuttamisen vaatimat kustannukset.

Guy Cook (1994) pohdiskelee mielenkiintoisella tavalla mainoksen diskurssia. Mainos on vallitseva diskurssi kaikissa nykyaikaisissa yhteiskunnissa. Yleensä mainos liitetään tuotteen ostamiseen. Cookin mukaan mainoksen diskurssi on kuitenkin paljon laajempi. Ensinnäkään kaikki mainokset eivät välttämättä pyri myymään jotakin, vaan voivat myös vedota, varoittaa tai tukea jotakin. Toiseksi mediatekstistä saattaa tulla mainos, vaikka sitä ei ole sellaiseksi alun perin tarkoitettukaan¹⁷ ja kolmanneksi, vaikka mainos pyrkiikin houkuttelemaan ostamiseen, se silti toimii myös monilla muilla tavoin. Se saattaa huvittaa, informoida, johtaa harhaan, huolestuttaa tai varoittaa. Lisäksi on huomattava, että mainos saattaa sisältää merkityksiä myös niille, jotka eivät edes teoriassa voi kuulla mainoksen tarkoittaman tuotteen tai palvelun potentiaaleihin kuluttajiin. (Ibid., 5–6.)

Mainoksen sisältämä ajatus saattaa muodostua hyvinkin erilaiseksi sen tuottajan ja katsojan tajunnassa. Esimerkiksi asemainoksessa sen tekijät pyrkivät lisäämään aseiden ostoa, mutta katsojan tajunnassa syntyykin ajatuksia aseiden vastaisen lainsäädännön kiristämisestä. Mainoksen dis-

¹⁷ Suomalainen esimerkki tästä saattaisi olla Matti A. Pitkäsen maisemavalokuvat, joista on tullut Lapin Kulta -oluen mainoksia.

kurssin monimutkaisuutta lisää vielä se, että sitä ei koskaan tuoteta yksin, vaan se on moninaisen yhteistyön lopputulos. (Ibid.) Toisessa yhteydessä kirjoittaja asettaa kyseenalaiseksi vallitsevan lingvistisen ja semioottisen tavan ymmärtää mainosten kieltä. Kieltä ei voi ymmärtää ottamatta huomioon sen paralingvististä puolta. Toisin sanoen sanoman itsensä lisäksi on tärkeää, miten se sanotaan ja tämä taas on voimakkaasti kulttuuriin sidoksissa oleva asia. (Ibid., 66–71.)

Semioottisesta ajattelusta lähtevä merkityksellistäminen erehtyy taas siinä, että jokaisessa mainoksessa on aina jotakin, mikä on vain sille ominaista ja uniikkia. Näin semioottisen lähestymistavan vaarana on yksinkertaistaminen ja jääminen puolitiehen. Semioottisten syvämerkitysten etsiminen mainoksista jättää ottamatta huomioon, että pinnalla onkin jotain, joka sellaisenaan on tärkeää. Ylipäänsä erottelu syviin ja pinnallisiin merkityksiin on sellaisenaan halventavaa ja muodostaa itsessään vain esimerkin diskurssiin piilotetuista piilevistä ajattelumalleista. (Ibid.)

Edellä esitetty on syytä ottaa huomioon tämän tutkimuksen näkökulmasta. Mainos on diskursiivisesti hyvin monimutkainen asia ja sama koskee myös mainosvalokuvaa. Kun valokuvaa tarkastellaan nimenomaan mainoksen diskursiivisesta näkökulmasta, asettuu tämän tutkimuksen kysymyksenasettelu jo lähtökohtaisesti ongelmalliseksi. Näin siksi, että mainoskuvaus poikkeaa niin voimakkaasti kaikesta muusta valokuvauksesta. Edellä perinteiseen kuvajournalismiin liitettiin kaikissa yhteyksissä jonkinlainen paikalla olleen todistajan rooli. Valokuva on siinä diskurssissa tulkittu riippumattomaksi todisteeksi tapahtuneesta.

Vastaavasti mainoskuvauksessa tämä diskurssi ei ole ollut näin vahva. Mainokseen on luotettu mainoksena, olipa se sitten valokuva tai ei. Tämä voidaan todeta myös toisin päin: koska mainosvalokuvauksella on oma erityinen diskurssinsa, eivät digitaalisuuden aiheuttamat muutokset sen piirissä ole samalla tavoin todennäköisiä kuin muilla valokuvauksen ammattialueilla. Jo ennen digitaalista aikakautta mainosvalokuvaajilta on totuttu odottamaan valokuvia joita ”ei voi ottaa”. Toisaalta, kuten edellä myös todettiin, on mainoksen valokuvalla kuitenkin ollut myös se tehtävä, että sillä on voitu näyttää katsojalle, miltä mainostettava tuote konkreettisesti näyttää. Diskursiivisesti mainosvalokuva siis kelluu sellaisella valokuvauksen alueella, missä kulttuurisen katkoksen tutkiminen voi osoittautua vaikeaksi.

2.6.5 Yhteenvedo ja tarkentavat havainnot

Edellä omaksuttiin tulkinta, että valokuvauksesta muodostui sen keksimisen jälkeen oma diskurssinsa, joka vähitellen eriytti itsensä maalaustaiteesta ja muista lähitaiteista. Valokuvauksessa tapahtunut tekninen kehitys, valokuvauksen professionalisoituminen ja tiedonvälityksen kehitys tukivat tämän diskurssin muotoutumista. Kehityksen tuloksena

viimeistään toisen maailmansodan jälkeen valokuvaajat mielsivät itsensä itsenäisiksi taiteenharjoittajiksi tai ainakin ammattilaisiksi, joilla oli oma itsenäinen ja omintakeinen media käytössään. Muotokuvaajat, lehtikuvaajat ja mainoskuvaajat muodostivat keskeiset ammattiryhmät. Valokuvan keskeinen diskursiivinen piirre oli siihen liitetty uskomus toistaa asioita oikein, totuudenmukaisesti tai realistisesti. Kokonaisuutena voidaan puhua myös valokuvauksen modernista diskurssista. Myöhemmin tämä diskurssi taas asetettiin puolestaan kyseenalaisiksi.

Kun valokuvadiskursseja eriteltiin muotokuvauksen, lehtikuvauksen ja mainoskuvauksen piirissä, todettiin ensinnäkin muotokuvauksen osalta, että sen diskurssi on perinteisesti sisältänyt kaksi ristiriitaista odotusta. Muotokuvan tulisi heijastaa sekä yksilön ainutkertaista persoonaa että yleisiä yhteiskunnan odotuksia ihmisestä, joka täyttää yleiset stereotyyppiset vaatimukset. (Vrt. Clarke, 2002.) Muotokuvauksen ammattikäytännöt ovat johtaneet viimeksi mainittujen piirteiden korostumiseen ja digitaalinen valokuvaus voimistaa tätä kehitystä yhä edelleen.

Ihmisen ulkoista olemusta on helppo ehostaa digitaalisesti ja siksi digitaalisuus luo runsaasti uusia mahdollisuuksia muotokuvauksen piirissä. Muotokuvat kehittyvät yhä enemmän siihen suuntaan, missä ne heijastavat yksilöiden halua olla sitä, miltä näyttää. Tämä pyrkimys on kuitenkin paljon vanhempi kuin digitaalinen valokuva, eikä näin ollen välttämättä heijasta sen syvempää digitaalisuuteen liittyvää kulttuurista muutosta.

Mahdolliset kulttuuriset muutokset liitettiin edellä siihen, että digitaalisuus saattaa tavalla tai toisella muuttaa muotokuvan tuotantoprosessia. Jos valokuvassa käynti kulttuurisena käyttäytymismuotona säilyy suunnilleen ennallaan, on oletettavissa, että muotokuvan diskurssikin säilyy entisellään myös digitaalisena aikakautena. Muotokuva on suurelta osin länsimaiseen elämäntapaan kuuluva sosiaalinen riitti. Jos valokuvaaja tämän riitin osana katoaa, saattaa seurauksena olla muotokuvauksen pitkän perinteen katkeaminen ja muotokuvienkin siirtyminen osaksi jostain muuta.

Kuvajournalismista puhuttaessa merkittävin havainto edellä esitetystä analyysissä näyttäisi olevan, että ajan virtausten tai digitaalisuuden vaikutukset näyttävät toistaiseksi yllättävän vähäisiltä. Hannu Vanhasen (2002) tutkimuksen perusteella puhuttiin paremminkin kuvajournalismin sisäisestä kehityksestä kuin muutoksesta. Myöskään Merja Salo (2000a) ei tutkimuksessaan nähnyt radikaaleja muutoksia kuvajournalismin piirissä.

Tässäkin yhteydessä näyttää siltä, että digitaalisuus ei sellaisenaan katkaise kehitystä. Kun kuvareportaasi ymmärretään siten, että siinä yksittäinen kuva ei ole ratkaiseva, vaan olennaista on koko kertomus ja sen suhde kuvattavaan asiaan, muuttuvat myös digitaalisesti käsitellyt ja asi-

asta irralliset kuvat osaksi tätä kokonaisuutta. Tällöin kertomus pysyytlee yhä edelleen kuvajournalismin piirissä myös digitaalisena aikakautena. Olennaista näyttäisikin olevan, missä kontekstissa kuva tai reportaa si esitetään.

Edellä kiinnitettiin huomiota Salon (ibid., 127–133) toteamukseen, että kuvareportaasin tulevaisuuden kannalta todennäköisesti merkittäv in tekijä liittyy digitaalisen kertomusympäristön kehitykseen. Reportaaseja julkaistaan jo nyt laajasti digitaalisessa muodossa ja jatkossa reportaasin kehitys näyttäisi olevan monen muun asian tavoin sidoksissa digitaalisen median kehitykseen. Internetissä ihmiset liikkuvat rajottomasti ja vuorovaikutteisesti yhteisessä kyberavaruudessa, joka sisältää myös rajattoman määrän valokuvia erilaisiin käyttötarkoituksiin.

Kuvajournalismin näkökulmasta yksi keskeinen tekijä tässä kehityksessä on, että verkossa kaikki digitaaliset tuotteet ovat hyvin samantarvoisia. Kuvareportaasit muodostavat kotivideoiden, tietokonepelien ja kaiken muun vastaavan aineiston kanssa yhden suuren kyberavaruuden, jossa liikkuminen ei enää anna reportaasille sitä statusta, mikä siihen on totuttu liittämään. Kun yksittäinen mediateksti päästetään verkkoon, se lakkaa olemasta oma itsensä ja muuttuu osaksi suurempaa kokonaisuutta. Tällöin tekstin alkuperäinen kertomus tai sanoma myös lakkaa olemasta.

Tässä tutkimuksessa on käsitteiden määrittelyn yhteydessä omaksuttu näkemys valokuvasta välillä olevana medianä ja mediatekstistä intertekstuaalisena osana laajempaa tekstien verkkoa. Näin ollen valokuvaa ja sen julkaisu ympäristöä tulee tarkastella saman ilmiön eri puolina. Koska verkossa julkaistavaa kuvareportaasia ei voi olla ilman digitaalista valokuvausta, nämä lehtikuvauksen ja kuvareportaasin uudet muodot saattaisivat jo edustaa sellaista uutta diskurssia, jota ei voi pitää enää saman perinteen jatkumona, vaan jonain uutena ilmiönä.

Mainosvalokuvauksen osalta yhteenvetona taas voidaan lopuksi todeta, että mainosvalokuva on yleiskäsitteenä suhteellisen selkeä ilmiö, mutta diskursiivisesti ajatellen paljon monimutkaisempi. Mainosvalokuvaus pyrkii jonkin asian myymiseen tai markkinoimiseen, mutta ei suinkaan aina kaupallisessa mielessä. Lisäksi mainosvalokuva saattaa muiden kuvien tapaan aiheuttaa mielle yhtymiä, jotka eivät ole mitenkään tarkoituksellisia. Mainosvalokuvaan kuuluu myös, että kuvassa esitettävät asiat voivat hyvin olla arkielämän näkökulmasta epäuskottavia tai epätosia. Jo ennen digitaalista aikakautta mainoskuvaajat ovat esittäneet taitavasti tehtyjä valokuvia asioista, joita ei ole olemassa. Ne kuitenkin ymmärretään hyvin ainakin silloin, kun kuva tunnistetaan mainoskuvaksi.

Tämän tutkimuksen näkökulmasta viimeksi mainitulla seikalla on todennäköisesti eniten merkitystä. Näin siksi, että tässä seikassa mainoskuvaus poikkeaa selvästi valokuvauksen muista osa-alueista, kun sitä tarkastellaan diskursiivisena ilmiönä. Muotokuvalta odotetaan ainakin jonkinlaista yhdennäköisyyttä kuvan ja sen esittämän henkilön välillä. Samoin lehtikuvalta odotetaan jotain yhdenmukaisuutta kuvan esittämien tapahtumien kanssa. Mainosvalokuvassa tällaista diskurssia ei ole, tai ainakaan se ei ole näin vahva.

3 Valokuvadiskurssien taustat

Kysymys siitä, onko tutkittava asia nähtävissä historiassa lineaarisesti etenevänä kehityskulkuna vai toisistaan laadullisesti poikkeavien ja toisistaan riippumattomien ajattelutapojen sarjana johti aiemmin tutkimusongelman täsmentämiseen siten, että käsitystä valokuvasta tarkastellaan toisistaan poikkeavina, mutta ajallisesti toisiaan seuraavina diskursseina. Tässä valokuvan diskurssi nähdään osana vallitsevaa diskursiivista käytäntöä siten kuin edellä tutkimusongelman yhteydessä esitettiin. Tämän lähtökohdan mukaan anonyymit diskursiiviset käytännöt tekevät käsitykset valokuvasta sillä tavoin itsestään selviksi, että näihin käsityksiin vaikuttavia tekijöitä ei yleensä nähdä tai tunnisteta. Lisäksi ne vaikuttavat myös diskurssia ympäröivässä todellisuudessa, kaikissa valokuvaan liittyvissä käytännön yhteyksissä. (Vrt. Foucault 2005, 85; Alhonen 2007, 84–86.)

Aiempien vuosikymmenten yleinen yhteiskunnallinen, humanistinen ja kulttuurinen teorianmuodostus sisältyy valitseviin diskursiivisiin käytäntöihin ja muodostaa osan valokuvan kulloinkin vallitsevaa valokuvan diskurssia. Chris Barker (2002, 12–34) ryhmittelee nämä kulttuurintutkimuksen intellektuaaliset rajapinnat (strands) marxismiin, kulturalismiin ja strukturalismiin, poststrukturalismiin, psykoanalyysiin ja subjektivismiin sekä erilaisuuden kysymyksiin (mm. feminismi ja rotu). Tämän tutkimuksen näkökulmaa määriteltäessä (luku 2.2) mainittiin jo kielellinen käänne, joka on johtanut strukturalistisen ja jälkistrukturalistisen ajattelun voimistumiseen siinä määrin, että voitaisiin varmaan jo hyvin puhua vallitsevasta diskursiivisesta käytännöstä. Toisaalta jälkistrukturalismin juuret ovat strukturalismin ohella myös *kriittisessä teoriassa*. Kriittinen teoria taas yhdistää edellä Barkerin erikseen esiin nostamat marxismin ja freudilaisuuden.

Voidaankin sanoa, että valokuvaa koskevien teoreettisten havaintojen tekeminen ja niiden pohjalta argumentointi digitaalisen murroksen aikakaudella edellyttää ilmiön tarkastelua ainakin näiden kolmen muodostamassa viitekehyksessä. Seuraavassa luodaan katsaus näihin kolmeen perusajattelutapaan sellaisten yhteiskuntaa, kulttuuria ja mediaa koskevien seikkojen ja näkökohtien löytämiseksi, joilla voitaisiin ymmärtää myös valokuvadiskurssien muotoutumista.

3.1 Kriittinen teoria

Frankfurtin koulukunnan luoma kriittinen teoria muodostaa merkittävän osan nykyajan yhteiskuntatieteellistä traditiota. Synty- ja kukoistusaikoinaan 1920- ja 1930 -luvuilla kriittinen teoria loi uutta yhteiskunta-

tieteellistä ajattelua yhdistämällä uudella tavalla filosofista ajattelua ja analyttistä empiiristä tutkimusta. Luovasti ymmärretty marxilainen ajattelu oli yksi kriittisen teorian lähtökohdista, mutta siihen sekoittui yllättävällä tavalla myös freudilaisia sävyjä. (Vrt. Moisio, Huttunen 1999, 9–26; Jay 1973, 86–112).

Kielteisen muotoileminen oli kriittisen teorian keskeinen pyrkimys. Kielteisen muotoileminen viittaa suoraan Hegelin dialektiikkaan. Kaikki elämänmuodot pitävät sisällään jotain itselleen hyvin ominaista, joka kuitenkin toimii samalla sitä itseään vastaan toimien muutoksen voimana kohti seuraavaa korkeampaa muotoa. Frankfurtin koulu näki kielteisen muotoilemisessa myös militantin yhteiskunnallisen tehtävän. (Vrt. Mehtonen, Sironen 1991, 41–43).

Lauri Mehtonen ja Esa Sironen (1991) näkevät Frankfurtin koulun työn taloudellisen, poliittisen ja kulttuurisen horisontin tasolla. Ensin mainittu tarkoittaa markkinoiden katoamista ja talouden monopolisoitumista ja toinen liberaalin valtion muuttumista autoritaariseksi koneistoksi sekä siihen liittyvää työväenluokan degeneroitumista. Kolmannen horisontin teesit täydentävät edellisiä osoittaen, kuinka massakulttuuri toimii integroivana voimana näissä prosesseissa. (Ibid., 44.) Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Theodor Adorno ja Walter Benjamin olivat Frankfurtin koulukunnan keskeisiä vaikuttajia. Tässä tarkastellaan kriittisen teorian ydinkohtia kolmen viimeksi mainitun kautta, koska massakulttuuri ja yleinen taideteoria nousevat erityisesti esiin kolmen viimeksi mainitun ajattelussa.

3.1.1 Massakulttuurin kritiikki

Herbert Marcusen kritiikki perustuu koko järjestelmän teknis-taloudellispoliittisen kokonaisuuden totalitarisoitumisen kritiikkiin. Jo omana aikanaan Marcuse näki markkinatalouden kokonaisuuden kehityssuunnan äärimmäisen kriittisessä valossa. Talous, markkinat ja koko yhteiskuntajärjestelmä pyrkivät ikään kuin näkymättömän käden ohjaamana kaikki saman yhteiskuntajärjestelmän vahvistamiseen kaikilla yhteiskunnallisen toiminnan alueilla. Tämä on johtanut maailmaan, missä kritiikin esittäminen ei enää ole ylipäätään mahdollista. Kritiikki muuttuu välittömästi saman totalitaarisen yhteiskunnan rakennusaineeksi. Mikä tahansa yhteiskuntakriittinen ajatus voidaan tuotteistaa nopeasti ja tehokkaasti. Tuotteistettuna tämä sama ajatus myy ja markkinoi sitä yhteiskuntaa, jota se kritisoi. (Marcuse 1969, 25–35.)

Marcusen kuvaamassa yhteiskunnassa ei enää voi erottaa toisistaan tiedotusvälineitä tiedonannon ja viihteen välineinä tai manipuloinnin ja indoktrinoinnin välineinä. Yhteiskunta muuttuu aiempaa ideologisemmaksi. Tätä on kuitenkin vaikea tunnistaa, koska ideologia on tuotanto-

prosessissa itsessään. Indoktrinaatio ei enää ole mainontaa, vaan elämäntapa. Näin syntyy yksiulotteinen ajattelu. Se torjuu kaiken sen, mikä ylittää vallitsevan puhe- ja toimintamallin puitteet. (Ibid., 35–41.) ”Ajatuksen liike pysäytetään puomeille, jotka näyttävät järjen omilta rajoilta.” (ibid., 38).

Marcuselle taide oli yhteiskunnallisen olemassaolon vieraantunut esitys. Taiteellinen vieraantuminen on vieraantuneen olemassaolon tietoista transkendsssia, korkeampi taso tai välitettyä vieraantumista (ibid., 79). Teolliselle yhteiskunnalle on kuitenkin ominaista, että siinä on mahdollista aineellistaa ihanteet. Nykyajan ihminen voi tehdä enemmän kuin kulttuurin sankarit tai puolijumalat. Ihmisen tajunta ja todellisuus yhdentyvät. Taiteelliselle esittämiselle, transkendssille, ei enää jää tilaa. (Ibid., 80–81.)

Menneessä maailmassa taide muodosti toisen todellisuuden. ”Tosi-asiallisen ja mahdollisen välinen jännitys muunnetaan ratkaisemattomaksi ristiriidaksi: taideteoksessa ratkaisu näyttäytyy muotona: kauneutena, joka on ’onnen lupaus’. Taideteos luo tosiasioille muodon ja siirtää ne sitten uuteen ulottuvuuteen ja vallitseva todellisuus näkyy siellä sellaisena mitä se todella on ... Mutta taiteella on tämä taianomainen kyky vain sikäli kuin se kykenee kieltämään. Se voi puhua omaa kieltään vain niillä kuvilla jotka kieltävät vallitsevan järjestyksen” (ibid., 81). Vallitsevassa yhteiskunnassa taiteellinen ulottuvuus suljetaan siten, että uusi totalitarismi ilmenee sopusoinnuttavana moniarvoisuutena: ”mitä vastakaisimmat teokset ja totuudet viettävät välinpitämättömyytensä turvaamaan rauhanomaista rinnakkaiselo” (ibid.).

Jotta totuutta voitaisiin ylipäänsä viestiä vallitsevassa todellisuudessa, täytyisi olla joku väline, joka tekisi taiteellisesta totuudesta jälleen viestittävässä olevaa. Marcusen mukaan Bertolt Brecht on luonnostellut näiden pyrkimysten teoreettiset perusteet. Näin Marcuse tulee Brechtin vieraannuttamisteoriaan. Sen mukaan teatteriesitykseen tulee eläytymisen ja tunteen sijaan liittää sellainen outouden sävy, joka erottaa sen arkikokemuksesta, luo etäisyyttä ja harkintaa sekä mahdollistaa asioiden yhteyksien esittämisen. Perinteinen draamallinen teatterimuoto kietoo katsojan elämysten ja tunteiden myötä tapahtumien pyörteisiin ja kuluttaa loppuun hänen aktiviteettinsa. Brechtin kehittämän eepin teatterin tarkoitus oli kertoa tarina, jota katsoja pystyy tarkastelemaan riittävästi etäältä. Esitys välittää tietoja ja pakottaa katsojan tekemään ratkaisuja sekä herättää hänen aktiviteettinsa. Tällainen on mahdollista vain, jos nähdään maailman olevan muutettavissa. (Brecht 1991, 84, 388–389; vrt. Marcuse 1969, 85–86).

Vastaavaa problematiikkaa Marcuse näkee kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa. Vallitseva todellisuus on yhdenmukaistanut ilmaisukeinot

niin, että transkendoivien sisältöjen viestiminen käy teknisesti mahdolliseksi. Kirjallisuudessa lausejärjestelmä on perinteisesti ollut se väline, jossa todellisuuden molemmat ulottuvuudet saattoivat kohdata. Tässä Marcuse viittaa Roland Barthesiin, jonka mukaan moderni runous poisti lauseen yhdistävän määräysvallan ja palautti kielen sanavaiheeseen. Tämä muoto näyttää itsensä tyhjäksi tekevän maailman epäjatkuvuuden. ”Modernismissa ei ole runollista humanismia: tämä raju puhe on täynnä kauhua, toisin sanoen se ei aseta ihmistä yhteyteen toisen ihmisen kanssa, vaan luonnon epäinhimillisimpien kuvien kanssa ...”¹⁸ Vastaavia yhteyksiä Marcuse näkee surrealistissa maalaustaiteessa. (Ibid., 87–89.)

Siinä missä Marcuse keskittyi yleiseen kulttuurikritiikkiin, käytti Theodor Adorno laajasti musiikillisia lähtökohtia. Näin siksi, että hänellä itsellään oli filosofisen taustan lisäksi musiikillinen tausta. Häntä pidetäänkin yleisesti musiikkisosiologian klassikkona. Martin Jayn mukaan Adornon viehtymys dialektiseen ajatteluun ilmenee parhaiten hänen lukuisista musiikkia koskevista kirjoituksistaan. Säveltäjän, esittäjän, soittimen ja tulkinnan välinen vuorovaikutus ruokki dialektista mielikuvitusta (Jay 1973, 182). Kriittisen teorian mukaisesti Adornon näkemykset noudattelevat dialektista ja marxilaista logiikkaa. Tällöin tuotantovoimien kehitys, tuotantosuhteiden muutos sekä tavara- ja kulttuurituotannon fetisoituminen markkinataloudessa nousevat toistuvasti esiin.

Adorno kirjoitti muun muassa silloisesta avantgardemusiikista, musiikin toistosta ja vastaanotosta sekä populaarimusiikin luonteesta. Adornolle musiikilla on oma sisäinen rakenteensa, joskin sen suhde sosiaaliseen todellisuuteen on problemaattinen. Kuten muutkaan kulttuuriset ilmiöt, musiikki ei hänen mukaansa ole täysin reflektiivistä, sen paremmin kuin autonomistakaan. (Vrt. Jay 1973, 182.) Adorno näki musiikin autonomisen puolen olevan kuitenkin vakavasti uhattuna. Musiikista oli tullut hyödyke muiden hyödykkeiden tavoin. Adorno kritisoi amerikkalaisen kulutusyhteiskunnan sisällöksettömyyttä verraten sitä vankiin, joka rakastaa selliään, koska hänellä ei ole muuta vaihtoehtoa. Kulttuurin osalta Adorno puhui Marxiin viitaten musiikin fetisoitumisesta, mikä tarkoitti tuotteen käyttöarvon muuttumista pelkäksi vaihtoarvoksi myös kulttuuristen tuotteiden osalta. Markkinataloudessa musiikin arvo, jos sellaista ylipäänsä enää on, määräytyy muiden tuotteiden tapaan sen markkinaarvon mukaisesti. Adornon mukaan musiikin fetisismi on kapitalismin kehityksen myötä käynyt lähes totaaliseksi. Menneen ajan nostalgiset musiikilliset muodot, koloristiset efektit, suuret tähdet, arvokkaat soittimet ja hienot konsertit ovat tärkeämpiä kuin musiikki itse. Irrelevantti kulutus vulgarisoi ja tuhoaa taideteokset. (Adorno 2002a, 288–302; 2002c, 391–397.)

¹⁸ Marcusen siteeraama lähde: Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, Editions de Seuil 1953, 72.

Myös itse kuulemiskokemus oli Adornon kritiikin kohteena. Musiikin fetisoitumisen rinnakkaisilmiö on kuuntelemisen regressio. Tällä Adorno tarkoitti massakulttuurin aikakauden ihmisen kuuntelukokemuksen taantumista infantiilille tasolle. Ihmisten kyky ja halu kuulla jotain uutta oli katoamassa. Massamusiikin aikana musiikista on tullut eräänlaista passiivista jokapäiväisen elämän ornamenttia, jolla ei ole muuta merkitystä kuin koristella arkista elämää. Aidosta konserttielämyksen sosiaalisesta ja esteettisestä kokonaisuudesta erotettuna musiikki depersonalisoituu, kollektivisoituu ja objektivoituu menettäen näin kieltämisen mahdollisuuden. Adornon mukaan tuttuus on massakuuntelun keskeinen piirre, joka toimii pikemminkin tavoitteena sinänsä kuin laajemman ymmärryksen välineenä. Kun tietty formaatti on keksitty ja todettu suosituksi, sitä tuotetaan yhä uudelleen ja uudelleen. Näin musiikista on tullut eräänlaista viihdyttävää ja passiivista ”sosiaalisen elämän sementtiä”. (Adorno 2002a, 302–315; 2002b, 452–468.)

Adornon ihanne konserttimusiikin alalla oli Arnold Schönberg. Schönbergin kehittänyt atonaalinen musiikki heijasti hänen mukaansa säveltäjän kieltäytymistä kompromisseista kapitalistisen yhteiskunnan sovittamattomien ristiriitojen edessä. Atonaalinen musiikki heijasti hänen mukaansa yhteiskunnallista todellisuutta oman muotonsa kautta.¹⁹ Vastaavasti Igor Stravinsky edusti hänelle antipsykologista, uusklassista ”objektivismia”, joka ei tiedostanut modernin yhteiskunnan vieraantuneisuutta ja ristiriitoja, vaan haki voimaa tanssin kaltaisista menneiden aikojen tonaalisista musiikillisista muodoista. Toisin kuin romantiikka, joka käytti mennyttä nykyisen negaationa, objektivismi sovelsi porvarillisen kansankulttuurin tavoin epädialektisesti vanhoja muotoja uusiin tarpeisiin. Tämän ajattelun Adorno vei jopa niin pitkälle, että yhdisti objektivismin epärationaalisuuden fasismiin. (Adorno 2002c, 391–405; vrt. Jay 1973, 181–183.)

Adornon näkemyksen mukaan kulttuurin tuli olla yhteiskunnan tuotannollisesta perustasta irrallinen autonominen itseilmaisun vyöhyke. Teollisen kehityksen myötä muodostunut kulttuuriteollisuus kuitenkin liitti sen yhteen muun taloudellisen tuotannon kanssa. Marko Ampujan (2004, 20–25) mukaan Adornon käyttämä tarkoin harkittu kulttuuriteollisuuden käsite sisälsi kolme ulottuvuutta. Ensinnäkin se erottui massakulttuurista siten, että se oli suuryhtiöiden ylhäältä päin johtamaa tuo-

¹⁹ Adornon 12-säveljärjestelmän kuvaus voitaisiin muutamalla sanalla vaihtaa yhteiskuntajärjestelmän kuvaukseksi: ”The voices, brought into total accord with each other, are identical as products of the row; they are, however, totally alien to each other and, in their accordance, actually hostile to each other. They have nothing in common with each other, yet everything in common with a third force. Imitation is unconsciously evoked in order to reconcile the alienation of all-obedient voices” (Adorno 2004, 93–94) [1958].

tantoa ja sisälsi itsessään ihmisten kontrollin ja hallinnan aspektin. Toiseksi kulttuuriteollisuutta tuli tarkastella yhtenä kokonaisuutena, ei erillisten viestinten (esimerkiksi lehdistön, television tai elokuvan) kautta. Tämä kokonaisuus on nähtävä saman kapitalistisen järjestelmän kaikille levittäytyvän logiikan ilmenemismuotona. Kolmanneksi kulttuuriteollisuuden käsite kuvasi sitä, että markkinamekanismit tunkeutuvat kaikille yhteiskunnan alueille, myös niille, jotka aiemmin olivat kuuluneet niiden ulkopuolelle.

Musiikkia laajemmin Adorno esitti oman kulttuuriteoriansa esteettisessä pääteoksessaan *Esteettinen teoria* (2006) [1970]. Teoksen alkupuolella Adorno määrittelee yleisellä tasolla taidetta erityisesti suhteessa koko yhteiskuntaan. Kriittinen ja dialektinen ote tulee selkeästi esiin. Taide on vapautunut kulttisesta tehtävästään ja sen perillisistä, mutta nyt sen vapautta uhkaa yhteiskunnallinen epävapaus ja epähumanisuus. Taide on muusta yhteiskunnasta erillinen asia, jolle yritetään antaa yhteiskunnallinen tehtävä, jota se kuitenkin epäilee. "Taideteokset luopuvat empiirisestä maailmasta ja asettavat sitä vastaan omanlaisensa maailman, ikään kuin sekin olisi olevaista ... Kliseet sovituksesta, joka säteilisi taiteesta maailmaan, eivät ole vastenmielisiä vain siksi, että ne parodioivat taiteen painokasta käsitettä sen porvarillisen luonteen vuoksi ja sijoittavat taiteen muiden lohdutusta tuovien sunnuntaitapahtumien joukkoon." (ibid, 28). Taide kieltäytyy tehtävästä, mutta se muuttaa taidetta. Taide ei ole historiallinen ilmiö, sen olemusta ei voi johtaa sen alkuperästä. "Taide muuttuu laadullisesti hyökätessään sitä vastaan, jonka koko taiteen traditio tuntui varmistaneen taiteen perustaksi, ja muodostuu täten itsekin joksikin toiseksi." (Ibid., 29).

Adorno näkee taiteen sinänsä merkittävänä yhteiskunnan osatekijänä siten, että se muotonsa avulla pystyy vastustamaan olevaista ja samanaikaisesti konstruoimaan sitä. Riippumattomana yhteiskunnallisena elementtinä taidetta voi tulkita vain sen omien liikelakien kautta. Aikojen kuluessa taiteeksi määritelty määritellään uudelleen ja päinvastoin. Taiteen taiteellisuus onkin kunakin aikana kyettävä johtamaan siitä, mikä ei ole taidetta (ibid., 29–31).

Adornollakin taide muodostaa eräänlaisen yhteiskunnallisen olemisen toisen, korkeamman tason. Tällä toisella tasolla, empiirisen todellisuuden yläpuolella taide voi vapaasti muokata kokonaisuutta ja sen osia. "Taideteokset ovat eläviä puhuvina, mutta tavalla, joka on eväty luonnollisilta objekteilta ja ne synnyttäneiltä subjekteilta. ... Taideteokset kommunikoivat taiteenulkoisen kanssa - eli maailman, jolta ne enemmän tai vähemmän onnellisesti sulkeutuvat ... Ylevinkin taideteos on aina josain suhteessa empiiriseen todellisuuteen, tosin asettumalla empiirisen todellisuuden lumouksen ulkopuolelle, ei kertakaikkisesti, vaan konk-

reettisesti, tiedottoman poleemisena tätä lumousta kohtaan kunakin historiallisena hetkenä” (ibid., 34–35).

Nautinto ja lumo tuovat Adornon tekstin lähelle Marcusea, Brechtii ja Benjaminia. Taidenautinto saa Adornolta tuomion monessakin suhteessa. Ensinnäkin hän epäilee kyseisen kaltaisen nautinnon mahdollisuutta ylipäänsä. Taideteoksista ei nautita, niitä ymmärretään. ”Vain moukka nauttii taideteoksista konkreettisesti, sellaiset sanat kuin ’koriahivelevä’ viettelevät hänet.” Myöskään aiemmin taideteokset eivät ole olleet mitään korkeimman asteen nautintovälineitä. Niillä on ollut sakraali- tai joku muu merkitys, mutta ei nautinnollinen tarkoituserä. Jos joku kuitenkin on huumannut katsojan, niin se on ollut teoksen toisuus. Taiteen kokija ei nauti teoksesta, vaan häipyä siihen. (Ibid., 48–50.)

Toinen näkökulma nautintoon muodostuu taideteoksesta kauppavarana. Taideteoksen aistimillinen vetovoima muodostaa siitä helposti haluttavan kauppatavaran. Kauppatavara halutaan kuitenkin omistaa, mikä vieraannuttaa kuluttajan taideteoksesta. ”Väärä suhtautuminen taiteeseen on sukua omaisuuden menettämisen pelolle”. Vähemmän henkistyneen kulutustaiteen luokka on kuitenkin syntynyt, mikä on taas johtanut taiteen yhä voimakkaampaan henkistymiseen. Taidenautinnosta pitäisi pystyä sanomaan jotakin itsessään sotkematta subjektiivista kokemusta asiaan. Kaikesta huolimatta taidenautinnon käsite on jäänyt elämään huonona kompromissina taideteoksen yhteiskunnallisen ja yhteiskunnalle vastakkaisen olemuksen välillä. Näin ”taiteen pitää osoittaa tarpeellisuutensa vähintään eräänlaisen aistimillisen halun mukaan muovautun käyttöarvon kautta”. (Ibid., 50–51.)

Siinä missä Brecht kysyi, voiko aikaamme ylipäänsä esittää teatterin keinoin, Adorno kysyy, voiko taide selvitä *lumeesta*? Adornon mukaan esteettinen lume kohosi 1800-luvulla huippuunsa fantasmagorian muodossa ja vasta moderni taide asettui vastustamaan lumetta. ”Modernin taiteen dialektiikka piilee pitkälti siinä, että se haluaa ravistaa lumeluonteensa pois kuin eläimet sarvensa.” (Ibid., 212). Kuitenkin, äärimmäisyyskiin vietyinäkin, taide ei voi täysin irtaantua lumeesta. ”Se mikä on oikeutettua kapinassa illusorista lumetta vastaan, ja tämän kapinan illusonaarinen toive siitä, että esteettinen lume voisi kiskoa itsensä kuiville omista hiuksistaan, ovat keskenään erottamattomia.” Taideteosten materiaaliset ja henkiset rakennusaineet ovat väistämättä aina siirtyneet todellisuudesta taideteoksiin karistaen samalla itsestään pois oman todellisuutensa. Näin taideteokset ovat Adornon mukaan todellisuuden jälkikuvia. (Ibid., 213.)

Marcusen tapaan Adorno pitää radikaalia modernia taidetta edistykseksi sekä muotonsa että totuussisältöjen puolesta. Marcuseen viitaten voisi jatkaa, että myös Adornon mukaan taiteen kieli ylittää olemassa olevan rajat: ”Autenttiset taideteokset puhuvat silloinkin, kun ne kiel-

täytyvät samankaltaisuudesta, fantasmagorisesta illuusiosta keveimpään auraattiseen henkäykseen saakka” (ibid., 215). Pyrkimyksistään huolimatta moderni taide ei kuitenkaan voi, eikä sen tule irtautua lumeesta. Adornon dialektiset muotoilut näyttäisivät kuitenkin lopuksi johtavan siihen, että nimenomaan lume erottaa taiteen muusta. Tämä erottautuminen edellyttää merkitysyhteyden olemassaoloa. ”Merkitysyhteys on lumeen organon taideteoksessa” (ibid., 216). Merkitysyhteys konstruoidaan taideteoksessa, vaikka se ei ole todellista. Voidaan siis puhua lumeen tuottaneesta merkityksestä, joskaan tämä ei ole lumeen koko kuva. Tämä lumetta koskeva ajatuksen kehittäminen muistuttaa seuraavassa luvussa esiin nostettavaa Walter Benjaminin auran problematiikkaa. Myös Adorno päätyy pohdiskelemaan lumeen pelastamisen mahdollisuuksia. (Ibid., 215–225.)

Marcusen ja Adornon ajatusten analyysi johtaa yhteen tämän tutkimuksen kannalta keskeiseen havaintoon. Kriittisellä teorialla on selkeä ja looginen määritelmä sille, mitä taide on. Yllättäen tämä taidekäsitteys muistuttaa paljon sitä, millaiseksi länsimainen taide ymmärrettiin sen modernilla kaudella. Kritisoidessaan massakulttuurin valtaa sekä Marcuse että Adorno ikään kuin tahtomattaan määrittelivät oikean taiteen rajat. Massakulttuurin kritiikin mukaan taideteos on arkielämän ulkopuolella oleva asia, joka erottuu arkielämästä omalakisuuksiensa ansiosta. Tämä omalakisuus, arkielämän yläpuolella toimiva toinen ulottuvuus, pääsee tähän lopputulokseen rikkomalla arkielämän rajat. Tässä tilassa taiteella on myös mahdollisuus todellisten sisältöjen viestimiseen. Esityksen muoto rikkoo rajat ja sisältö esittää asiat todellisina. Taideteokset ovat määritelmän mukaankin todellisuuden jälkikuvia ja merkitysyhteydelle annetaan keskeinen sija. Ulkoisen todellisuuden yläpuolellakin oleva taideteos kuitenkin käsittelee todellisuuden kysymyksiä.

Entä mitä tämä voisi merkitä valokuvadiskurssien näkökulmasta? Valokuvan kannalta kysymys on vähän ristiriitainen sen vuoksi, että nimenomaan modernilla kaudella valokuva erottui muista taiteista juuri näköisyytensä vuoksi. Moderniksi luonnehdittavana aikakautena valokuvaa ei enää yritetty muuttaa käsin tehdyn näköiseksi, jotta se muistuttaisi maalaustaidetta. Sen sijaan valokuvaan automaattisesti liittyvä luonnonmukaisuus, naturalistisuus hyväksyttiin tähän mediaan kuuluvaksi ilmaisukeinoksi. Tämän katsottiin erottavan valokuvan muista ilmaisukeinoista tai taidemuodoista. Kriittisen teorian logiikan näkökulmasta kuva ei kuitenkaan näin erottautuisi arkisesta elämästä, vaan olisi sen kuvajainen.

Tiedostaen tai tiedostamattaan modernin kauden valokuvaajat kuitenkin loivat valokuvia, joihin ulkoisen arkitodellisuuden lisäksi voidaan helposti liittää myös toinen ulottuvuus. He käyttivät valokuvaukselle luonteenomaisia ilmaisukeinoja juuri siten, että esityksen ja todellisuuden välinen raja rikkoutui. Kiinnostavina pidetyt valokuvat olivat parhaim-

millaan sellaisia, joissa valokuva välineenä tai medianana toi kuvaan arki-realistisen todellisuuden tunnun samanaikaisesti, kun kuvassa oleva asia tuntui epätodelliselta. Theodor Adornon sanoin: ”Taideteosten suhde empiiriseen todellisuuteen muistuttaa *theologumenonia*, jonka mukaan kaikki on lunastetussa maailmassa kuten ennenkin, mutta kuitenkin täysin toisin. ... Jokainen taideteos on silmänräpäys; jokainen onnistunut taideteos on keskeyttämistä, sen prosessin hetkellistä pidättämistä, jona teos paljastuu valppaalle katselijalleen” (Adorno 2006, 36). Edellä todellisuus viittaa siis ennen kaikkea ihmisen kokemukseen. Erityisesti *valokuvan aikaan* liittyvät ilmaisukeinot poikkesivat ihmisen arkisesta kokemuksesta siten, että valokuvan ja kokemuksen välille syntyi ristiriita.

3.1.2 Massakulttuurin puolustus

Marcuse ja Adorno käsitelivät taidetta massakulttuurin oloissa, mutta eivät erikseen juuri valokuvausta. Sen sijaan Walter Benjamin oli huomattavan tarkkanäköinen valokuvan olemuksen suhteen jo omana aikanaan. Kirjoituksessaan *Valokuvauksen pieni historia* (1984) [1931] Benjamin tunnisti niitä ominaispiirteitä, joita myöhemmin liitettiin erityisesti juuri modernin valokuvan ilmaisukeinoihin. ”Juuri tämä kaikkein täsmällisin tekniikka (valokuvaus) voi tavoittaa esityksissään maagisen ulottuvuuden, jota ominaisuutta maalattu kuva ei koskaan enää voi saavuttaa. Kaikista valokuvaajan taiteellisista valmisteluista ja mallin vastaanhangoitte-
telusta huolimatta, kuvan katsoja tuntee vastustamatonta halua etsiä sitä pientä sattuman kipinää, tässä ja nyt piirrettä. Kun me katsomme tuollaista kuvaa, näyttää siltä, että se kipinä on ikään kuin polttanut kuvan henkilöön todellisuuden ja paljastaa useille tuon kaukaisen hetken tulevaisuuden hienovaraisen puhuttelevasti vielä tänäänkin.” Hetken magian lisäksi Benjamin kiinnitti huomiota valokuvan kykyyn todellisuuden uusien puolien esiin tuojana, muun muassa liikkeen ja pienten yksityiskohtien paljastajana. (Benjamin 1984, 90–91.)

Tunnetulla artikkelillaan *Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella* (1983) [1936] Benjamin avasi klassisen taiteen ja populaarikulttuurin välistä kuilua kriittisen teorian piirissä. Kyseessä on kulttimaineeseen noussut artikkeli, missä kriittisen teorian näkökulmasta populaarikulttuuri nostetaan tavallaan yhdenveroiseksi muiden taidemuotojen kanssa. Mehtosen ja Sirosen (1991, 48) mukaan ”suomalainen reseptio kumpusi vahvimmin 1970-luvun elokuva- ja valokuvapiirien toiveesta löytää uudelle tekniselle populaarikulttuurille positiivista käsitteistöä ja perustelua.” 2000-luvun alkupuolen tekniset muutokset valokuvauksessa nostavat artikkelin jälleen ajankohtaiseksi, joten kulttimaine näyttää jatkuvan. Benjaminin artikkeli kiinnitti huomiota massakulttuurin mukanaan tuoman jäljentämisen ja monistamisen problematiikkaan. Laajasti taiteen erikoispiirteenä pidetty ainutkertaisuus katosi osasta taidetta. Syntyi ero

oikean ja monistetun taiteen välille. Tämä johdatteli Benjaminia auran teorian jäljille tavalla, josta keskustellaan vieläkin.

Teknisen jäljentämisen aikakausi oli artikkelin kirjoittamisen aikoihin (1936) selkeästi näkyvissä. Uusimmillaan sitä edustivat valokuva, elokuva ja äänilevy. Teknisessä jäljentämisessä ”alkuperäinen tulee vastaanottajaa puolitiehen vastaan... Katedraali hylkää sijaintipaikkansa tavataksseen taiteen ystävän ateljeessaan; kuoroteosta, joka esitettiin salissa tai paljaan taivaan alla, voidaan kuunnella tavallisessa huoneessa.” (Benjamin 1983, 141). Jopa täydellisimmästäkin jäljennöksestä jää kuitenkin uupumaan eräs seikka: taideteoksen sijainti ajassa ja paikassa. Esineen historiallinen todistusaineisto poistuu ja koko esineen arvovalta joutuu kyseenalaiseksi. Taideteoksen aura kärsii teknisen jäljentämisen aikakaudella. (Ibid., 140–142.)

Benjaminin mukaan taideteokset ovat aina liittyneet perinteeseen ja alun perin tämä on ilmennyt kulttina. Vanhimmat taideteokset ovat syntyneet maagisten ja uskonnollisten rituaalien tarpeisiin: ”Aidon taideteoksen ainutkertaisuus perustuu rituaaliin, josta se löysi alkuperäisen ja ensimmäisen käyttöarvonsa.” Jäljennetyt taideteokset johtivat taiteelliseen kriisiin, jonka ratkaisuna syntyi oppi puhtaasta taiteesta. Se kiistää taiteen yhteiskunnallisen tehtävän ja sen sisällön luokittelun. Benjamin käyttää tästä nimeä taiteen teologia tai negatiivinen teologia. (Ibid., 146.)

Benjamin erotti toisistaan taiteen kulttiarvon ja näyttelyarvon. Uskonnolliseen tai maagiseen käyttötarkoitukseen tehtyä teosta ei ensisijaisesti tarkoitettu nähtäväksi. Sen olemassaolo oli tärkeämpi kuin sen esittely. Monistettava taide on voimakkaasti lisännyt taiteen näyttelyarvoa ja vaikuttanut voimakkaasti myös taiteen tehtävään. Kulttiarvo on muuttunut taiteelliseksi arvoksi, mutta valokuvan ja elokuvan myötä taiteellinen tehtävä löytää vielä täysin uusia ulottuvuuksia. (Ibid. 145–147.)

Koko tämä prosessi on ihmiskunnan nykyisen kriisin ja uudistusprosessin toinen puoli ja liittyy läheisesti ajan joukkoliikkeisiin sekä joukkojen ja taiteen suhteeseen. Taideteoksen tekninen jäljentäminen muuttaa joukkojen suhdetta taiteeseen. Elokuvaesitys on verrattavissa urheilukilpailuihin, missä kaikki katsojat ovat yhtä hyviä asiantuntijoita. Elokuvassa ilo nähdä ja kokea liittyy läheisesti ammattimaiseen arviointiin. Elokuviissa yleisön vastaanottavuus ja kriittisyys liittyvät yhteen. Galleriassa esitettävän maalaustaiteen ja elokuvan välillä on suuri ero: ”Taan-tumuksellinen asenne, jolla suhtaudutaan esimerkiksi Picasson tauluun, muuttuu edistyksellisydeksi katsottaessa esimerkiksi jotain Chaplinin filmiä”. (Ibid., 155–159.)

Benjamin suhtautui siis myönteisesti monistettavaan taiteeseen ja siitä kautta myös massakulttuuriin (vrt. myös Kakkori 1999, 197–207). Olli-Pekka Moisio ja Rauno Huttunen (1999, 30) mukaan tämä aiheutti toi-

sen opillisen ristiriidan kriittisen teorian piirissä (toinen oli kiista fasismin luonteesta). Tällöin Benjaminin massakulttuurin poliittiseen voimaan uskova näkemys joutui voimakkaasti vastakkain lähinnä Adornon modernin taiteen puolustuksen ja kaupallisen massakulttuurin kritiikin kanssa. Myös brechtiläisyys liittyy tähän. Kiistojen aikaan muu kriittinen teoria vierasti Brechtin modernia poliittista avantgardea. (Vrt. myös Mehtonen, Sironen 1991, 50–52.)

Benjaminin ajattelu kulkee yhtenä punaisena lankana myös Mika Elon (2005) valokuvan mediumin olemusta käsittelevässä tutkimuksessa (vrt. luku 2.3 Valokuvauksen digitalisoituminen tutkimuksen kohteena). Elon tutkimus pyrkii filosofiseen otteeseen. Kirjoittajan mukaan mediaalisen käänteen myötä filosofian haasteeksi muodostuu suhteuttaa itsensä ja käsitteistönsä uusiin digitaalisiin medioihin ja vastaavasti media-teorioiden haasteeksi suhteuttaa itsensä filosofiseen traditioon. Tällä kirjoittaja tarkoittaa filosofisen asenteen omaksumista ja tämä puolestaan ajattelua, joka ”ei väsy omien lähtökohtiensa kyseenalaistamiseen ja yhä uusien jatkokysymysten esittämiseen”. Elon tekstistä on ymmärrettävissä, että filosofisesti hän pyrkii pysyttelemään myös fenomenologisessa traditiossa. Tällöin kysymys mediumin arvoituksesta muodostuu eräänlaiseksi sarjaksi väistöliikkeitä. Tärkeintä ei ole arvoituksen ratkaiseminen, vaan sen näkeminen. (Ibid., 36–39.)

Elo käsittelee Benjaminia useassa yhteydessä. Ensinnäkin hän vertailee Benjaminin ja Heideggerin ajattelua lähinnä Benjaminin edellä referoidun Taideteos-esseen ja Heideggerin *Maailmankuvan aika* -tekstin pohjalta. Tällöin hän tekee johtopäätöksen, että molemmat ajattelevat tiettyä historiallista tilannetta kuvallisuuden kannalta. Lisäksi molempia yhdistää tietty potentiaalinen vaara. Benjaminia fasismi ja Heideggeriä tietty laskelmoivan ajattelun viitekehyksessä tapahtuva *olemisen vetäytyminen*. Kumpakaan ei kirjoittajan mukaan voi nimetä teknofiiliksi. Benjaminiin voisi sellaista ajatella liitettävän hänen Taideteos-esseensä teknologisen optimismin vuoksi. Kuitenkaan Benjaminia ei Elon mukaan tule lukea ensisijaisesti käytännön näkökulmasta, vaan hänen valokuvalliset pohdintansa sijoittuvat enemmänkin laajempaan maailman kuvallisuuden tematiikkaan. Lisäksi Benjaminin käyttämä valokuvauksen metaforiikka ”muodostaa allegorisen viiterekisterin hänen historian ajattelulleen”. (Ibid., 60–80.)

Elo tulkitsee Taideteos-esseen tematiikkaa ennen kaikkea siten, että siinä on kysymys sellaisesta taiteen rakennemuutoksesta, joka johtaa ajattelemaan havainnon teoriaa. Benjaminin mukaan havainnon medium on myös historiallisesti määräytynyt. Benjaminin estetiikassa on tarkasti ottaen kyse aistikokemuksen teoriasta, tarkennettuna vielä aistillisuuden ja tekniikan suhteesta. Teollistumisen mukanaan tuomat ilmiöt synnyttivät kokemuskadon ja tämä on kompensoitunut teknisten laitteiden tuo-

milla mahdollisuuksilla. Tämä sama kokemusten kompensatio heijastui myös maailmansotien välisen ajan maailmankatsomusten kukoistuksessa ja erilaisissa elämänfilosofioissa. Aistien ja tekniikan suhteen tämä avasi kuitenkin aivan uusia mahdollisuuksia, mitä Benjamin kutsui positiiviseksi barbaarisuudeksi. (Ibid., 102–107.)

Elon tulkinnan mukaan kyse on eräänlaisesta kokeellisesta konstruktivismista. Hän kiinnittää huomiota siihen, että valokuva ja elokuva saattoivat Benjaminin mukaan toimia myös todellisuuden tutkimusvälineinä. Niinpä Benjaminin näkemys erosikin muun kriittisen teorian kulttuurikritiikistä aistillisuuden ja tekniikan suhteen purkamisena ja tätä kautta autonomisen taiteen hajottamisena. (Ibid.)

Elon tutkimuksessa Benjaminin auran käsite saa keskeisen sijan. Elo referoi erilaisia toisistaan poikkeavia Benjaminin auraa koskevia tulkintoja ja toteaa itsekin auraan liittyvien kysymyksenasettelujen hahmottamisen hankalaksi. Selkeältä näyttäisi kuitenkin, että Benjamin ei puhunut auran tuhoutumisesta tai katoamisesta teknisen uusinnettavuuden myötä, vaan auran rappeutumisesta. Nimenomaan Taideteos-esseessä aura esiintyy kahdessa eri merkityksessä. Toisaalta se on taideteoksen perinneyhteyden, aitouden ja ainutkertaisuuden perusta, mutta toisaalta hyvin runollisesti ilmaistu ”tilan ja ajan outo kietoutuma: ainutkertainen kaukaisuuden ilmiö niin lähellä kuin se ehkä onkin”²⁰. (Ibid., 152–161.)

Viimeksi mainittua tulkintaa Elo selittää esimerkiksi siten, että outona tilan ja ajan kietoutumana aura ei täysin kuulu ilmenevän piiriin ja että se ei ole objektin ominaisuus tai subjektin psykologinen tila, vaan jotakin näiden välissä. Taideteoksen esittämisen aikaan ja paikkaan liittyvän problematiikan pohjalta Elo tuo esiin, että auraa ei voi erottaa uusintamisen prosessista ja näin auran rappio voidaan tulkita myös auran näkyväksi tulemiseksi jonakin, mikä olennaisesti rakentuu toiston ja toisinnon varaan. (Ibid., 160–164.)

Voidaan siis todeta, että Benjamin erosi muusta kriittisestä teoriasta siinä, että hän näki massakulttuurin toisin kuin muu kriittinen teoria. Brechtin tavoin Benjamin näki massakulttuurin mahdollisuudet suurten kansanjoukkojen näkökulmasta. Tämä ajatus sisälsi myös poliittiset vaikutusmahdollisuudet. Lisäksi Benjaminin ajattelusta voidaan löytää massakulttuurin nykytilanteen analogia. Elon tulkinnan mukaan Benjamin kantoi huolta siitä, että teollistumisen myötä aitojen kokemusten katoaminen pyrittiin korvaamaan teknisten laitteiden tuomilla mahdollisuuksilla. Tämän päivän näkökulmasta mikään ei ole muuttunut. Digitaalaisesti ja myöhemmin mahdollisesti bioteknisesti luotu virtuaalitodel-

²⁰ Tässä Elo viittaa Eduardo Cavadan havaintoon, että Benjaminin määritelmällä on yhteytensä Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* teokseen.

lisuus täydellistää teknisen jäljentämisen aloittaman kehityskulun. Tullaan johtopäätökseen, että havainto on historiallisesti määräytynyt. Elon mukaan Benjaminin estetiikassa onkin kyse aistikokemuksen teoriasta, tarkennettuna vielä aistillisuuden ja tekniikan suhteesta.

Auran katoamisen tai rappeutumisen problematiikka valokuvan kaltaisessa monistettavassa taiteessa lienee eniten keskustelua herättänyt Benjaminin Taideteos-esseen väittämä. Ei voi välttyä ajatukselta, että Adornon ja myöhemmin Jacques Derridan ajatuksista löytyy kaikista jostain yhteistä Benjaminin auran teorian kanssa. Benjamin toi esiin auran, Adorno puhui lumeesta ja Derrida *différance*²¹. Kaikki nämä kolme käsitettä ovat vaikeasti haltuun otettavia. Kuitenkin ne tuntuvat viittaavan johonkin yhteiseen. Tämä yhteinen on sellainen mediaesitykseen tai -tekstiin liittyvä asia, joka on ymmärrettävissä tai havaittavissa, mutta ei ole käsin kosketeltavissa tai merkitykseltään määriteltävissä.

Kun auran käsitteestä puhutaan yleisellä tasolla, sillä viitataan alkuperäisen taideteoksen tai -esityksen alkuperäisyyden aikaansaamaan erikoisuuteen. Näin ymmärrettynä aura pyhittää alkuperäisen esityksen. Taideteoksen loistokkuuden voi aistia tai ymmärtää vain alkuperäisestä taideteoksesta nautittaessa. Monistetusta taideteoksesta aura katoaa. Benjaminin auran teoriaa analysoidessaan Elo esittää kuitenkin tästä poikkeavan tulkinnan auran olemuksesta.

Elon oman tulkinnan mukaan auran rappio ei olekaan sen katoamista, vaan näkyväksi tulemistä. Kosketusetäisyydellä olevassa taideteoksessa fyysinen läsnäolo sekä se, mikä taideteoksessa menee taideteoksen aineellisen olemuksen yli, muodostavat auran läheisyyden ja etäisyyden osapuolet. Vastaavasti teknisessä kuvassa läsnäolo muodostuu vedoksen vaihdettavuudesta. Vedos on potentiaalisesti läsnä kaikkialla. Kuvan esittämä asia sitä vastoin on läsnä vain poissaolevana. Näin aura, ”etäisyyden ja läheisyyden outo kudos”, irtautuu sekä paikasta että kuvaobjektista. Tästä auran määritelmästä Elo johtaakin mediaalisuuden yleisen kuvauksen, missä edellä mainittu Derridan *différencen* käsite liitetään Benjaminin esittämään auran käsitteeseen: ”mediaalisuudessa on kysymys tilallisen ja ajallisen eroamisen, *différencen*, liikkeestä, välitilan avautumisesta”. (Elo 2005, 220–221.)

Huomattakoon, että myös Adorno kiinnitti huomiota tämän kaltaiseen kuvan tulkintaan. Hänen mukaansa ”jokainen teos, siinä mielessä kuin se on tarkoitettu monille, on tämän tarkoituksensa vuoksi itsensä jäljennös” (Adorno 2006, 86). Adornon mielestä Benjamin painotti aauraattisen ja teknologisen välistä eroa taideteoksessa ja tukahdutti näin tä-

²¹ Kyseessä on Jacques Derridan oma käsite. Ranskan kielen *différance* ja *différence* äännetään samalla tavalla.

män molemmille yhteisen momentin. Itse hän ei nähnyt tekniikan käsitettä estetiikan sisäisenä tai ulkoisena asiana täysin toisilleen vastakkaisena, vaan mieluumminkin historiallisena. Toisina aikoina tämä ero voi olla olemassa, mutta voi myös kadota. Tässä hän viittaaakin hyvin ennakkoivasti taiteenulkoisessa mediassa syntyneisiin elektronisiin keinoihin, joilla voi työskennellä myös taiteellisesti. (Ibid., 85–86.)

Kuten edellisessä luvussa todettiin, Adornon taiteen lumeluonnetta koskevat pohdiskelut tulevat kuitenkin kokonaisuutena lähelle Benjaminin auraa koskevia pohdiskeluja. Adornon mukaan lume liittyy taiteeseen eräällä tavoin välttämättömyyden pakosta. Moderni taide tulee moderniksi nimenomaan vastustamalla sitä äärimmäisyyksiin saakka. Kuitenkin pelkäksi välineeksi muututtuaan ja kaiken lumeen kadotettuaan taide ei enää olekaan taidetta. Toisin sanoen pyrkimyksistään huolimatta modernikaan taide ei voi, eikä sen tule irtautua lumeesta. Niinpä taiteen ongelmaksi loppujen lopuksi nouseekin lumeen pelastaminen. Myös Elon tulkinta Benjaminin auran käsitteestä johtaa auran pelastamisen problematiikkaan (vrt. Elo 2005, 165–173).

3.1.3 Yhteenveto ja keskeiset havainnot

Massakulttuurin käsite on aktueli yhä edelleen. Massakulttuuri on teollisen vallankumouksen ja kapitalistisen talousjärjestelmän mukanaan tuoma ilmiö, joka jatkaa olemassaoloaan osana nykyaikaista globaalia markkinataloutta. Marcusen, Adornon ja Benjaminin kaltaisille korkeakulttuurisen taustan omaaville intellektuelleille ilmiö edusti pääosin valitsevan järjestelmän integroivaa voimaa, jolla ei ollut mitään tekemistä todellisen taiteen kanssa. Kriittisessä teoriassa taide erottuu muusta maailmasta omalakisuuksensa ja riippumattomuutensa vuoksi.

Tässä suhteessa kysymyksenasettelu ei ole juurikaan muuttunut. On helppo sanoa, että massakulttuurin asema ja merkitys osana nyky-yhteiskunnan todellisuutta on pelkästään kasvanut. Massakulttuuri ei enää muodosta jokapäiväisen elämän ornamenttia, vaan on jokapäiväistä elämää. Nkyaikaisen massakulttuurin johtavana pyrkimyksenä näyttäisi-kin itse asiassa olevan hävittää kokonaan se ero, mikä esityksen ja todellisuuden välillä vielä on havaittavissa. Kriittisen teorian kärjen mukaan elämme maailmassa, jossa yksilön kyky ja mahdollisuus itsenäiseen riippumattomaan ajatteluun on kadonnut. Astuminen vallitsevan sisäänrakennetun ja integroidun ideologian ulkopuolelle vaatii erityisiä ponnistuksia ja toimia. Tässä suhteessa nimenomaan taide voisi tarjota mahdollisuuksia.

Kriittisen teorian taide ei kuitenkaan massakulttuurin tavoin yritä lähestyä ihmistä tekemällä asiat helpoiksi ja yksinkertaisiksi ymmärtää sen paremmin muodon kuin sisällönkään osalta. Taide oli kriittiselle teorialle paikka, missä irrottautuminen arkisen elämän ulkoisista ja sisäisistä

muodoista tarjosi riittävästi etäisyyttä asioiden tarkasteluun uudella tavalla. Teatteri, ooppera, baletti, konsertti, taidenäyttely ja vastaavat esitykset sisälsivät vanhojen uskonnollisten riittien tavoin kolme vaihetta: valmistautumisen (pukeutuminen, koristelu), itse esityksen (riittimeno) ja esityksen päättymisen (kotiin meno, paluu arkeen). Perinteiset taiteet sellaisinaan eivät kuitenkaan yleensä edustaneet riittävää edistyskäsitystä kriittisen teorian näkökulmasta. Sen sijaan modernin taiteen avantgarde vastasi paremmin kriittisen teorian pyrkimyksiä. Yleistäen voidaan sanoa, että kriittiselle teorialle avantgarde oli sellaisenaan kapitalistisen yhteiskunnan sosiaalisten ja taloudellisten suhteiden kuvaus sekä muotonsa että sisältönsä puolesta.

Taide-esityksen ja arkisen elämän välinen suhde, laajemmin realismin problematiikka, on monin tavoin keskeinen kriittisessä teoriassa. Myös valokuvan diskursseista puhuttaessa valokuvan suhde todellisuuteen on jatkuvasti esiin nouseva kysymys. Sen analysointi on usein hankalaa muun muassa siitä syystä, että todellisuuden käsite jää helposti epäselväksi. Esimerkiksi Andre Bazinin näkemyksiä on tässä suhteessa tulkittu hyvinkin eri tavoin, kuten jatkossa esitetään (luku 4.2.1 Objektii-vinen versus subjektiivinen). Laajassa skaalassa todellisuus voidaan ymmärtää yksittäisen ihmisen arkisista aistihavainnoista aina filosofiseksi subjektista riippumattomaksi objektiiviseksi todellisuudeksi.

Taide-esityksen erottaminen arkielämästä oli myös Brechtin vieraannuttamisteorian ydin. Ihmiset pyrittiin tietoisesti viemään esityksessä ajallisesti ja paikallisesti pois jokapäiväisestä elämästä, jotta asioiden tarkastelu riittävän etäältä avaisi katsojien silmät asioiden yhteyksien ymmärtämiselle. Tällä tavoin tietty outous kuuluu taide-esityksen olennaisiin piirteisiin. Brechtille realismi oli sisällön, ei muodon kysymys. Muodoltaan epätodelliset esitykset saattoivat kuvata todellisuutta oikein. Todellisuus tässä tapauksessa tarkoitti yleensä ihmisten yhteiskunnallisia ja sosiaalisia olosuhteita.

Ensimmäisenä kriittistä teoriaa ja valokuvausta koskevana havaintona voidaankin tässä yhteydessä nostaa esiin kriittisen teorian realismikäsitys. Sen voidaan katsoa osaltaan selittävän modernia diskurssia ja valokuvan menestystä taiteen modernilla kaudella. Ainakin sillä on tähän problematiikkaan mielenkiintoinen yhteys. Kriittisessä teoriassa realismin ongelma ei oikeastaan millään tavalla liity esityksen ulkoiseen muotoon, mikä valokuvassa taas on erikoisen merkittävä. Marcusen ja Adornon, kuin myös Brechtin ajattelua seuraten taideteoksen tehtävä on itse asiassa rikkoa arkiajattelun rajat ja päästä tilanteeseen, jossa todellisten sisältöjen viestiminen käy mahdolliseksi. Toisin sanoen esityksen muoto rikkoo rajat ja sisältö esittää asiat todellisina.

Valokuvaan sovellettuna tämä tarkoittaa, että valokuvan realismia ei tule ensisijaisesti tarkastella valokuvan näköisyyden, vaan joidenkin

muiden seikkojen nojalla. Toisaalta on edelliseen nähden paradoksaalisesti kuitenkin todettava, että valokuvasta puhuminen lieenee järkevää vain silloin, kun kuva ulkoisesti on tunnistettavissa valokuvaksi eli kohteensa näköiseksi kuvaksi. Kuinka valokuvan esitysmuoto siis voisi rikkoa rajat, jos valokuva on tunnistettavissa valokuvaksi vain muodon perusteella?

Edellä todettiin, että monet modernin kauden valokuvaajat oivalsivat enemmän tai vähemmän tietoisesti tähän vastauksen. He käyttivät valokuvaukselle luonteenomaisia ilmaisukeinoja siten, että esityksen ja todellisuuden välinen raja rikkoutui. Kiinnostavina pidetyt valokuvat olivat parhaimmillaan sellaisia, joissa valokuva välineenä tai mediana toi kuvaan arkirealistisen todellisuuden tunnun samanaikaisesti, kun kuvassa oleva asia tuntui epätodelliselta. Tässä todellisuudella viitataan siis ihmisen arkikokemukseen. Erityisesti valokuvan aikaan liittyvät ilmaisukeinot poikkeavat ihmisen arkisesta kokemuksesta siten, että valokuvan ja kokemuksen välille syntyy ristiriita.

Valokuvan ilmaisukeinoista puhutaan lähemmin toisaalla tässä esityksessä. Todettakoon tässä yhteydessä kuitenkin lyhyesti, että erityisesti lyhyen hetken käyttö ilmaisukeinona johti valokuvauksessa *ratkaisevan hetken* ja hetken *magian* käsitteisiin. Näiden käsitteiden takana piilevä surrealismi perustui siihen, että valokuvattuna kuvan esittämät asiat vastasivat ihmisen arkikokemusta, mutta tiettyyn hetkeen pysäytettynä eivät. Tästä syntyi magia, kuvaan liitettävä kummallisuus, outous tai erikoinisuus. Kuvan esittämät asiat ovat kuten ennenkin, mutta kuitenkin täysin toisin. Ajan lisäksi valokuva rajaa kaikkea muutakin kuvaa ympäröivää todellisuutta (perspektiivin ja kuvakulman valinta) voimakkaasti kuvan ulkopuolelle, mikä lisää todellisuuden (tässä tapauksessa arkikokemuksen) ja kuvan välistä ristiriitaa yhdennäköisyydestä huolimatta.

Kriittisen teorian piirissä lähimpänä brechtiläisyyttä oli Walter Benjamin. Hänen valokuvausta koskevat kirjoituksensa ovat perinteisesti olleet keskeisellä sijalla valokuvan teoriaa tai olemusta pohdittaessa. Benjamin ei itse jäänyt valokuvauksen historiaan massakulttuuria vastustavana intellektuellina, vaan mieluummin massakulttuurin puolustajana. Edellä on kuitenkin todettu, että Benjaminin kohdistunut tutkimus on tuonut esiin, että häntä ei pitäisi tulkita liian mekaanisesti tai käytännönläheisesti, vaan mieluummin historiallisesti tai filosofisesti.

Benjaminin ajatus havainnon mediumin historiallisuudesta liittyy läheisesti käsillä olevan tutkimuksen problematiikkaan ja johtaa toiseen kriittisestä teoriasta nousevaan havaintoon. Edellä esitetyssä Elo (2005, 102–107) tulkitsee Benjaminin Taideteos-esseen tematiikkaa siten, että siinä on kysymys taiteen rakennemuutoksesta, mikä johtaa ajattelemaan havainnon teoriaa. Benjaminin mukaan havainnon medium on myös historiallisesti määräytynyt. Benjaminin estetiikassa on tarkasti ottaen kyse

aistikokemuksen teoriasta, tarkennettuna vielä aistillisuuden ja tekniikan suhteesta.

Ihmisten luonnollisten kokemusten katoaminen ja korvautuminen erilaisten medioiden avulla tuotetuiksi esiintyi ongelmana jo kriittisen teorian ja teknisen jäljentämisen aikakaudella, mutta saavuttaa nyt digitaalisuuden ja jatkossa mahdollisesti myös biotekniikan myötä aivan uusia mittasuhteita. Myöhempi kulttuurikehitys on osoittanut, että tälle kehitykselle haetaan mielellään myös yleistettävissä olevia teoreettisia ja moraalisia perusteluja. Poststrukturalismin ja postmodernismin syntyminen voidaan selittää myös näin. Havainnon historiallisuuden ajatus tekee ymmärrettäväksi luonnollisten kokemusten korvautumisen ja siirtymisen kohti medioiden luomaa kokemusmaailmaa.

Edellisten näkökohtien lisäksi on syytä vielä lopuksi todeta Benjaminin esiin tuoma auran problematiikka, mikä keskusteluttaa yhä edelleen. Yleisellä tasolla auran käsitteellä viitataan alkuperäisen taideteoksen tai -esityksen alkuperäisyyden aikaansaamaan erikoisuuteen. Tämän logiikan mukaisesti aura katoaa, kun taideteosta monistetaan. Kuten edellä on esitetty, Benjaminin kirjoituksista auralle on kuitenkin löydetty paljon tätä tulkintaa syvällisempi ja puhuttelevampi sisältö, mikä valokuvauksessa liittyy auran itse asiassa suoraan sen mediumin ytimeen.

Mika Elo (2005, 164, 221) onkin yhdistänyt auran Derridan *différance* käsitteeseen. Lyhyesti esitettynä Elon päättely etenee seuraavasti: Perinteinen taideteos muodostui artefaktista tai muusta fyysisestä läsnäolosta ja siihen liitetystä tulkinnasta. Vastaavasti valokuvassa läsnäolo muodostuu vedoksen vaihdettavuudesta, jolloin läsnäolo voi olla kaikkialla. Kuvan esittämä asia on kuitenkin olemassa vain poissaolevana. Tässä yhteydessä on huomattava, että Elon logiikka perustuu perinteisen valokuvan toimintatapaan.

Tällaisen näkemyksen mukaan valokuva todellakin on jotain hyvin erikoislaatuista ja omintakeista. Valokuva ei edusta kuvattua asiaa, kuvattua aikaa, tätä hetkeä tai tulevaisuutta, mutta ei myöskään siitä tehtyä tulkintaa, vaan on jotakin niiden välissä. Tämä johtopäätös vahvistaa tässä tutkimuksessa jo alustavasti hyväksyttyä näkemystä valokuvasta kaikin tavoin välillä olevana median ja ennakoi samalla jatkossa esitettävää valokuvan poststrukturalistista tulkintaa ja postmodernia diskurssia.

3.2 Strukturalismi

3.2.1 Semiotiikka ja semiologia

Strukturalismilla tarkoitetaan ajattelutapaa, jonka mukaan ihminen ymmärtää häntä ympäröivää maailmaa vain oman kulttuurinsa kielen ja käsitejärjestelmien kautta. Näin kukin kulttuuri tekee sitä ympäröivän

luonnon ymmärrettäväksi omalla tavallaan. Strukturalistinen ajattelu ei kiistä ulkoisen todellisuuden olemassa oloa, vaan korostaa, että se on ihmisille olemassa vain kulttuurista riippuvaisella tavalla. (Vrt. esim. Fiske 2005, 150–152; Panula 1997, 290–292.)

Strukturalistisissa analyyseissä suositetaan binaaristen vastakohtapariin käyttöä yleisenä rakenteena: mies ja nainen, ylhäällä ja alhaalla, valossa ja pimeydessä jne. Strukturalistisen ajattelun mukaan ihminen ymmärtää maailman tätä kautta. Jokaisen käsitteen olemassaolo tulee ymmärrettäväksi sen suhteesta toiseen käsitteeseen: jos en ole mies, olen nainen. (Vrt. Fiske 2005, 152–154; Panula 1997, 266.)

Strukturalistisessa tutkimusotteessa pyritään maailmassa olevien merkitysrakenteiden paljastamiseen. Keskeisinä tarkastelun kohteina ovat merkitysjärjestelmät sekä merkitysten uusintaminen ja tuottaminen. Merkityksiä haetaan teksteistä, joita voivat olla kuvat, elokuvat, kirjallisuus, mainokset, jääkaapit, autot ja muut kulttuurin tuotteet. Merkitykset eivät riipu siitä, kuinka asiat mahdollisesti ovat, vaan siitä, kuinka ne on merkityksellistetty. Seurauksena on asioiden monimerkityksisyys. Tätä kautta merkityksellistäminen on keskeistä yhteiskunnallisen ideologian ja vallan määräytymisen kannalta. Myöskään lopullista ja ehdotonta tieteellistä totuutta ei ole. (Vrt. esim. Fiske 2005, 150–152; Panula 1997, 290–292.)

Tästä näkökulmasta huolimatta strukturalismi pyrkii osaltaan rakentamaan inhimillisen tiedon kokonaisuutta ja liittämään oman työnsä siihen. Claude Lévi-Straussin kulttuuriantropologian lisäksi Charles S. Peircen ja Ferdinand de Saussuren perustamat merkityksiä tutkivat tieteenhaarat liitetään yleensä strukturalismiin. Peircen pohjalta nimenä käytetään semiotiikkaa ja Saussuren pohjalta semiologiaa. (Vrt. Panula 1997, 235.)

Semiotiikka on viime vuosisadan viimeisinä vuosikymmeninä levittänyt laajasti useiden keskeisten perinteisten tieteiden sisään. Eero Tarastin (2004) mukaan sitä harrastetaan viestinnän, kognitiotieteen, sosiologian, taiteen tutkimuksen, sukupuolen tutkimuksen, filosofian, antropologian ym. tieteiden piirissä. Tarasti puhuukin semioottisesta murroksesta, paradigmasta tai vallankumouksesta. Tarastin ajatuksia seuraten voi hyvin todeta, että tarkasti ottaen ainoa asia, mikä ehdottomasti yhdistää kaikki semiootikot, on merkin käsite. Semiotiikassa tutkitaan siis merkkejä ja laajemmin ymmärrettynä merkityksiä. Käsitteys merkin luonteesta ja rakenteesta alkaa kuitenkin erottaa koulukuntia toisistaan. Nykyisin vallalla oleva päätrendi näyttäisi olevan, että semiotiikka sulautuu viestinnän teoriaan. Tämä saattaa kuitenkin johtaa semiotiikan kapea-alaisuuteen, kun merkkien taustalla olevat arvot jäävät vähemmälle huomiolle. (Ibid., 7–11.)

Tarasti (2004) kuvaa semiotiikan perinnettä ja kehitystä jakaen semiotiikan empiiriseen semiotiikkaan, lingvistiikkaan, filosofiseen semiotiikkaan ja kulttuuriseen semiotiikkaan. Lingvistisen semiotiikan yhä vaikuttava klassikko on Ferdinand de Saussure ja filosofisen vastaavasti Charles S. Peirce. Ilkka Niiniluodon (2002, 111) mukaan Peircen filosofian merkityksen kasvu on ollut seurausta pragmatistisen filosofian suosion noususta. Peircen mukaan ihmisellä ei ole intuitiivisia kykyjä, vaan kaikki ihmisen tiedostukset perustuvat aiempiin tiedostuksiin ja kaikki ajattelu perustuu merkkeihin. Ihmisen ulkoisen ja sisäisen maailman tiedostaminen perustuu hypoteeseihin ja niiden testaamiseen havaintojen avulla.

Pragmatismi syntyy siitä, että ihmisen uskomukset kehittyvät aina yhteydessä toimintaan. Virheelliseksi koettu uskomus johtaa epäilyyn, mikä johtaa tutkimukseen ja sitä kautta uuteen uskomukseen, uuteen tapaan ja uuteen toimintaan. Ihmisen käsitys todellisuudesta syntyy siis vuorovaikutuksessa näistä käsityksistä riippumattoman todellisuuden kanssa. (Niiniluoto 2002, 117–120, 154.) Peircen ajattelu on yhä edelleen ajankohtaista myös valokuvaa koskevassa teoreettisessa tutkimuksessa.

Peircen näkemyksen mukaan todellisuuden korkein aste tavoitetaan vain merkkien välityksellä. Fenomenologian sijaan ideoskopiaksi kutsu-massaan tiedonalassa Peirce luokitteli kaikki ideat kolmeen luokkaan: ensiys (*Firstness*), toiseus (*Secondness*) ja kolmannuus (*Thirdness*). ”Ensiyttä on se, mikä on niin kuin se on, vakaana ja mihinkään muuhun viittaamatta. Toiseutta on se, mikä on niin kuin se on, ottaen huomioon toisen, mutta piittaamatta kolmannesta. Kolmannuutta on se, mikä on niin kuin se on ja mikä saattaa toisen ja kolmannen keskenään suhteisiin”. (Peirce 2001a, 415–416.)

Ensiyden ideoita Peirce luonnehtii tuntemuksen laaduksi ja pelkiksi ilmenemiksi. Esimerkiksi punainen väri sellaisenaan, ilman siihen liitettyjä mielikuvia: ”Kuninkaanne puvun punainen laatuna (*quality*) itsenään, riippumatta siitä havaitaanko se vai muistetaan, sopii esimerkiksi, ...” Toiseuden ideoina Peirce kuvaa ponnistelun (*effort*) kokemusta rajatuna erilleen päämäärä ideasta korostaen nimenomaan kokemuksen merkitystä tuntemuksen sijaan: ”Kutsun kokemukseksi tietoisuutta siitä, miten uusi tuntemus ottaa ja tuhoaa vanhan vaikutelman.” Kolmannuuden ideaan liittyy yleisen lainalaisuuden ajatus: ”...sillä heti kun mukaan liittyy lain tai perusteen idea, mukaan tulee kolmannuus”. (Ibid., 416–418.)

Firstness, *Secondness* ja *Thirdness* käsitteisiin viitataan usein, mutta ne ymmärretään eri tavoin. Niiniluodon (2002, 116) mukaan ne syntyivät hänen pohtiessaan Kantin transsendentaalifilosofian pohjalta inhimillisen ymmärryksen puhtaita käsitteitä. Merja Salo (2000a, 12–16) ym-

märtää ne erilaisiksi todellisuuden kokemistavoiksi. Tällöin Firstness on välittömin ja suoriin kokemustapa ja Thirdness vastaavasti kaikkein etäisin kokemuksellinen suhde todellisuuteen. Vastaavasti Harri Laakso (2003, 90) tulkitsee ne olemisen, ei olemisen kokemisen tavoiksi. Tässä tapauksessa Firstness on Laakson tulkinnan mukaan jotain sellaista, joka ei lainkaan kuulu kokemuksen piiriin.

Tarasti (2004, 18) määrittelee kyseiset käsitteet puolestaan seuraavasti: "Firstness ('ensiys') tarkoitti ilmiöiden tavoittamista sellaisenaan emotionaalisenä, jäsentymättömänä kaaoksena. Secondness ('toiseus') tarkoitti loittonemista kaaoksesta järkevän päättelyn suuntaan ja Thirdness ('kolmeus') jo loogista päättelyä, johon kuuluvat muun muassa monimutkaisemmat ja jalommat tunteet." Tämä määrittely näyttäisi loittonemisen Tarastin aiemmin (1990, 26–27) esittämästä, laajasti siteeratusta määritelmästä. Aiemmassa tekstissään Tarasti esitti kyseisten kolmen peruskäsitteen kuvaavan ihmisen suhdetta todellisuuteen. Uudemmassa tekstissä kirjoittajan mukaan on taas kyse kolmen fenomenologisen vaiheen logiikasta. Ero kuvastanee Tarastin pyrkimystä kehittää semiotiikkaa nimenomaan eksistentiaalifilosofiaa kohti.

Valokuvadiskurssien kannalta tärkeintä on todeta, että edellä kuvattu peruskäsitteiden analyysi johtaa asioiden välisiä suhteita ja lainalaisuuksia painottavan kolmannuuden kautta Peircen tunnettuun ja laajasti referoituun merkkijärjestelmään: "Aidossa muodossaan kolmannuus on kolmikkosuhde, joka vallitsee merkin, sen kohteen (object) ja tulkitsevan ajatuksen, itsekin merkin, kesken: merkkien olemassaolo perustuu tähän." (Peirce 2001a, 421). Tämä ajatus on johtanut valokuvan ikoniseen tai indeksiseen tulkintaan, joka tässä esityksessä on liitetty yhdeksi modernin diskurssin piirteeksi.

Peircen omassa analyysissä tämä ikonisuuden ja indeksisyyden ajatus tulee esiin hänen määritellessään logiikan peruskäsitteitä seuraavasti: "Yksi. Edustuksien suhde kohteisiinsa on pelkästään jonkin laadun yhteyttä, ja näitä edustuksia voidaan nimittää *kaltaisuuksiksi* (*likeness*). Kaksi. Edustuksien suhde kohteisiinsa perustuu tosiasialliseen vastaavuuteen, ja näitä voidaan kutsua *osoittimiksi* (*indecies*) tai *merkeiksi* (*signs*). Kolme. Edustuksien kohdesuhteiden perustana on uskoteltu ominaisuus, ja nämä ovat yhtä kuin yleiset merkit ja näitä voidaan kutsua *tunnuksiksi* (*symbols*)" (Peirce 2001b, 28).

Myöhemmässä kirjoituksessaan hän tarkentaa määritelmää seuraavasti: "Tarkastellessani merkkien suhdetta dynaamiseen kohteeseen jaan merkit kuviin (*Icon*), osoittimiin (*Index*) ja tunnuksiin (*Symbol*)...". Tällöin hän tarkoittaa kuvalla merkkiä, jota sen dynaaminen kohde määrää "sisäisellä luonnollaan", esimerkiksi säveltäjän pyrkimykset siirtyvät kuuliin musiikkikappaleen kautta tai käyrä osoittaa mittausvirheen jakau-

maa. Vastaavasti osoitin on merkki, jota sen dynaaminen kohde määrää, koska niiden suhde on todellinen, esimerkiksi erisnimi tai taudin oire. Tunnus puolestaan on merkki, joka on dynaamisen kohteen määräämä vain siinä mielessä, että se tullaan tulkitsemaan sellaiseksi. (Peirce 2001a, 423.)

Peircen merkkijärjestelmä on monimutkainen loogisen ajattelun apuväline (Peirce 2001a, 422–440; vrt. Laakso 2003, 91–102). Kirjallisuudessa se esitetään yleensä yksinkertaisena typologiana, joka sisältää kolme osatekijää: merkki, tulkitsin (interpretantti) ja kohde (objekti). Merkki on se, mikä ”esittää jotakin jollekin jossakin suhteessa”, toisin sanoen puhuttelee. Tulkitsin on merkin merkitystä luova vaikutus. Kohde on se, mitä merkki edustaa. Tässä kolmijaottelussa kukin sen osasista on mahdollista ymmärtää vain suhteessa muihin. Lisäksi on luonnollisesti huomattava, että ensimmäinen interpretantti johtaa toiseen, toinen kolmanteen jne. Näin syntyy merkkien kudos. (Esim. Fiske 2005, 60–85; Niiniluoto 2002, 116.)

Toinen semiotiikan yhä edelleen vaikuttava perustanlaskija, Ferdinand de Saussure oli kielitieteilijä ja niinpä hänen perusmallistaan puuttuikin tavallaan yksi Peircen mallin osa, eli kohde. Saussuren mallin ydin on yksi kielen merkki (*sign*), joka kuitenkin on kaksiosainen. Merkin sisältämät osat ovat englanniksi *signification* ja *signal*. Saussuren tekstiä seuraten nämä osat voitaisiin suomentaa käsitteeksi ja käsitettä edustavaksi malliksi.²² Ensin mainittu on on merkin abstraktimpi ja jälkimmäinen konkreettisempi puoli.²³ (Saussure 1990, 66–67.)

Saussuren mukaan kielen merkit ovat luonteeltaan arbitraarisia. Onomatopoeettisia sanoja lukuun ottamatta on sopimuksenvaraista, millä sanoilla kutakin asiaa tai ilmiötä kutsutaan. Silti kieli ei ole pelkkä satunnaisten merkkien luettelo, vaan kielen merkit saavat oman merkityk-

²² Jämsä (epv) suomentaa ranskankielisen ilmauksen *image acoustique* kuulemisen kuvaksi, jolloin kuva korostaa kielellisen merkin yhteydessä, että kysymys ei ole vain ääniaaltojen mukana kulkevasta äänteiden yhdistelmästä, vaan sen mielessä olevasta vastineesta. Esimerkiksi pöytä-sana voisi olla viidestä peräkkäisestä tietyssä järjestyksessä esiintyvistä foneemista koostuva *kuulemisen kuva*. Kuvaa vastaa mielessä toinen kuva, ”pöydän” käsite. Englanninkielisessä Saussuren tekstissä *signal*-käsitteestä käytetään aluksi ilmaisua *Sound Pattern* ja *signification*-käsitteestä ilmaisua *Concept* (Saussure 1990, 67).

²³ Jämsän (epv) esittämää muotoilua seuraten voitaisiin myös sanoa, että ensin mainittu viittaa merkin siihen osaan, mikä tarkoittaa tai merkitsee jotakin ja jälkimmäinen taas siihen, mitä jokin tarkoittaa tai merkitsee. Eri yhteyksissä nämä alun perin sekä ranskaksi että englanniksi esitetyt termit käännetään suomeksi hyvin eri tavoin. *Signal* / *signifiant* -käsitteestä on käytetty suomenkielistä vastinetta *merkitsijä*, *merkitsin* tai *ilmaisua* ja *signification/signifié* -käsitteestä vastaa vasti termejä *merkitty*, *tarkoitettu*, *tarkoite* tai *sisältö* (vrt. Fiske 2005, 66–69; Jämsä; Hietala 1993, 31–32; Tarasti 1992, 13).

sensä ainoastaan suhteessa muihin saman kielen merkkeihin. Koska merkitys on suhteellinen yhden kielen sisällä, mutta ei luonnollisestikaan suhteellinen toiseen kieleen, syntyy tästä kääntämiseen liittyviä, usein ylittämättömiä ongelmia. (Saussure 1990, 67–69, 118–120.)

Edelleen Saussuren ajattelussa on tärkeää tehdä ero kielijärjestelmän yksiköiden ja niiden fysikaalisten manifestoitumien välillä. Toisin sanoen, kielen puhtaasti suhteellisten abstraktien yksiköiden ja niiden fysikaalisten representaatioiden välille. Tässä tullaan Saussuren toiseen keskeiseen käsitepariin *langue* ja *parole*. *Langue* on kieli sen muotojen järjestelmänä ja *parole* vastaavasti sellaisena tosiasiallisena puheena, jonka kieli tekee mahdolliseksi. (Ibid., 8–15; vrt. Culler 1994, 34–39; Hall 2003, 33–34.)

Merkityn ja ulkoisen todellisuuden välillä vallitsee merkityksellistämisen alue, mistä Saussure ei ollut kiinnostunut. Saussuren näkökulman mukaan merkitystä kootut järjestelmät ovat tarpeen ulkoisen todellisuuden jäsentämistä varten. Merkeillä tai merkityillä ei kuitenkaan ole mitään erityistä tekemistä todellisuuden kanssa. Merkitykset määritellään tutkimalla merkkien välisiä suhteita, ei niiden suhteita ulkoiseen todellisuuteen. (Vrt. esim. Fiske 2005, 66–69.)

Saussuren kieliteoria on johtanut kauas pelkästä kielitieteestä. Saussure itse näki, että kielitiede voisi toimia mallina myös muiden yhteiskunnan merkityksellistävien järjestelmien tutkimisessa. Näin siksi, että kielessä merkin arbitraarinen ja konventionaalinen luonne on erityisen selvä. Vahvassa kulttuurissa esiintyvät kulttuuriset tavat, eli merkit, vaikuttavat tietyllä tavalla itsestäänselvyyksiltä. Jos lähtökohtana on kuitenkin merkkien arbitraarinen luonne, johdattaa tämä peruspostulaatti automaattisesti näihin tapoihin liittyvien konventioiden tutkimiseen. Tällöin tullaan analogisesti kielen kanssa myös näiden konventioiden erojen tutkimiseen. Myös *langue-parole* -ajattelun siirtäminen sosiaalisen toiminnan tutkimukseen luo kokonaan uusia näkökulmia. Tältä pohjalta voitaisiin tutkia, mitkä kulttuuriset tavat ovat kulttuurin sisäisiä konventioita ja mitkä pelkästään esimerkiksi henkilökohtaisiin mieltymyksiin perustuvia. (Culler 1994, 93–105.)

Valokuvastakin paljon kirjoittanut Roland Barthes jatkoi Saussuren ajattelua tuomalla esiin merkityksellistämiseen kuuluvan toisenkin tason. Toisella tasolla voidaan erottaa toisistaan denotaatiot sekä tämän lisäksi konnotaatiot, myytit ja symbolit. Denotaatiolla tarkoitetaan merkin yleisimmin hyväksyttyä ja siksi selvintä merkitystä. Konnotaatio viittaa taas siihen vuorovaikutukseen, joka syntyy, kun merkki kohtaa käyttäjänsä kulttuurisella tai psykologisella tasolla. Valokuvan maisema muuttuu erilaiseksi, jos katsoja tunnistaa sen lapsuutensa maisemaksi. (Barthes 1984, 122–130; 1986, 80–84; vrt. Lehtonen 2004, 300–303; Panula 1997, 264–274; Fiske 2005, 115–128.)

Myyteillä Barthes tarkoittaa kulttuurin antamaa vallitsevaa selitystä tai tulkintaa jollekin asialle (esimerkiksi suomalainen sisu). Myytit ovat keskeinen tekijä koko kulttuurissa ja liittyvät keskeisesti sekä olemassa olevan puolustamiseen että sen muuttamiseen. Myytit ovat eräänlainen toisen asteen semioottinen järjestelmä, metakieli, jolla puhutaan ensimmäisen tason kielestä ja muista symboleista. Myytit tuottavat yksinkertaistettua järjestystä monimutkaiseen todellisuuteen. Niiden ongelmana kuitenkin on, että tämä järjestys on usein liian yksinkertainen. Paras ase voimakasta myyttiä vastaan on usein toinen, keinotekoinen myytti (Barthes 1994, 173–197.)

Artikkelissaan *Sanoma valokuvassa* vuodelta 1961 Barthes puhuu valokuvan paradoksista ja toteaa, että valokuva on ”kooditon sanoma”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että vaikka kuva ei ole todellisuus, se on ”täydellinen analogon, ja juuri tämä analogian täydellisyys koetaan yleensä valokuvan määritelmäksi.” Siirryttäessä todellisuudesta sen kuvaan ei ole tarpeen käyttää merkkejä, jotka olennaisesti poikkeaisivat kohteestaan. Kuvan denotatiivinen aines on niin runsas, että konnotatiiviselle ainekselle ei jää tilaa. Valokuvan denotatiivinen status eli kuvan objektiivisuus on niin voimakas, että se uhkaa muodostua myyttiksi. Paradoksi syntyy siitä, että konnotatiivinen (koodattu) sanoma kehittyy koodittomasta sanomasta. (Barthes 1984, 122–125.)

Tässä merkityksessä Barthes erottaa kuusi erilaista konnotaatiotapaa: trikit, poseeraus, esineet, valokuvauksellisuus, estetismi ja syntaksi. Trikkissä alkuperäistä kuvaa muutetaan. Esimerkiksi tuon ajan lehtikuvassa kahden tärkeän henkilön välistä keskusteluetäisyyttä saatettiin tarkoitushakuisesti pienentää tai kasvattaa. Poseerauksissa ja esineissä konnotaatio syntyy kulttuurisen tulkinnan mukaan. Viimeksi mainittujen osalta voidaan jopa puhua kulttuurisesta leksiksestä, sanastosta. Valokuvauksellisuudella Barthes tarkoittaa perinteisten valokuvauksellisten ilmaisukeinojen, kuten valaistuksen, vedostuksen ja sulkimen käyttöä. Estetismissä valokuva esitetään esimerkiksi vanhan maalauksen tyyliin (vrt. piktorialismi). Syntaksissa merkkejä tarkastellaan toisistaan irrallaan yhdessä valokuvassa tai kuvasarjassa, jolloin saattaa syntyä esimerkiksi humoristinen kokonaisvaikutelma. Barthesin mukaan yksittäinen valokuva on kuitenkin harvoin koominen, koska komiikka tarvitsee liikkettä, toistoa tai yksinkertaistamista, jotka eivät ole valokuvalla luonteenomaisia.²⁴ (Ibid., 125–130.)

Konnotaatiokoodien takia valokuvan tulkinta on aina historiallista. Vaikka valokuva sellaisenaan toimiikin puhtaana denotaationa, saattaisi olla mahdollista selvittää sen pinnan kaikkiin osiin liittyvät kulttuuri-taustaiset konnotaatiot. Artikkelin lopuksi Barthes epäileekin, että valo-

²⁴ Hiukan yllättävää, sillä hän viittaa hetkeä aiemmin Cartier-Bressoniin.

kuvassa tuskin loppujen lopuksi on lainkaan neutraaleja osia. Joka tapauksessa täydellisen merkityssisällöttömän valokuvan täytyy olla erikoinen poikkeus. (Ibid., 132–133.)

Myöhemmässä (1964) kirjoituksessaan *Kuvan retoriikkaa* (1986) Barthes palaa koodittoman sanoman paradoksiin. Mainoskuva tulkitessaan hän erottaa siitä lingvistisen sanoman lisäksi sekä koodatun että koodaamattoman ikonisen sanoman. Lingvistisen sanoman tehtäväksi Barthes määrittelee näiden kahden ikonisen sanoman kytkemisen ja välittämisen.²⁵ Barthesin mukaan kaikki kuvat ovat polyseemisiä. Tällä hän tarkoittaa, että ne sisältävät muotojensa alla eräänlaisen kelluvan ketjun, josta katsoja voi sopivasti valita jotakin ja jättää jotakin huomioimatta. Kytkeminen on näiden merkitysten kiinnittämistä johonkin: ”Samoin kehittyy koko yhteiskunnassa erilaisia tapoja kiinnittää merkitysten kelluva ketju, tarkoituksena taistella epämääräisten merkkien terroria vastaan”. Vastavasti välittämistä tapahtuu, kun siirrytään esimerkiksi yhdestä kuvasta toiseen. (Ibid., 75–80.)

Valokuvan denotatiivisesta sanomasta puhuessaan Barthes epäilee jälleen puhtaan kirjaimellisen kuvan olemassaoloa. Silti denotatiivisuus on joka tapauksessa tärkeä valokuvalle. Ensinnäkin se itsessään on jo tavaltaan sanoma. Kun kaikki konnotatiivinen aines poistetaan, jää Barthesin mukaan jäljelle pelkkä kieltävä sanoma: kuva itsessään. Se on kuitenkin riittävä, koska silläkin on se merkitys, että se on kuvan ymmärryksen tai tulkinnan ensimmäinen lähtökohta. Ilman sitä konnotaatiot olisivat mahdollottomia. ”Koska denotatiivinen kuva on yhtä aikaa kieltävä ja riittävä, sitä voidaan esteettisessä mielessä pitää kuvan syntiinlankeemusta edeltävänä tilana; utopistisesti konnotaatioistaan vapautettuna kuvasta tulisi radikaalin objektiivinen, ts. pohjimmiltaan viaton”. (Ibid., 80–84.)

Barthesin johtopäätös on kiinnostava myös käsillä olevan tutkimuksen kannalta. Hänen mukaansa denotatiivisen valokuvan merkitys on nimienomaan siinä, että ”luonnollistaa symbolisen sanoman, tekee viattomaksi erittäin sakean (etenkin mainoksissa) konnotaation semanttisen juonen.” Tällä on Barthesin mukaan myös merkittävää historiallista painoarvoa, sillä hän näkee tiedonvälitystä ja erityisesti kuvia kehittävän tekniikan toimittavan jatkuvasti yhä enemmän erilaisia keinoja ”naamioida valmisteltu merkitys valitun merkityksen asuun”. (Ibid.)

Varsinaisesti kuvan retoriikasta puhuessaan Barthes hahmottelee kirjoituksensa lopuksi myös eräänlaisen kuvan kieliopin mahdollisuutta. Valokuvan tulkinnan yksi ongelma on, että vaikka kuvan merkit ovatkin

²⁵ Tässä käytetään suomentajan (Markku Koski) valitsemia sanoja. Kai Mikkonen (2005, 58) käyttää sanoja ankkurointi ja vuorottelu tai viestinvaihto. Myös Seppänen (2002, 39) puhuu ankkuroinnista.

kulttuurikoodisia, niin kuvan tulkinta vaihtelee yksilöiden välillä. Vaihtelu ei kuitenkaan ole mielivaltaista, vaan riippuu kuvaan varastoidusta tiedosta, mikä taas panee liikkeelle erilaisia leksikkoja. Nämä leksikot vaihtelevat yksilökohtaisesti, jolloin voidaan puhua erilaisista yksilömurteista, idiolekteista. Mitä syvemmälle näissä idiolekteissa mennään, sitä harvalukuisemmiksi yleiset luokittelevat merkit käyvät. Toisin sanoen viime kädessä kuvassa on vain yhdelle yksilölle merkityksellisiä aineksia. Tämä kuvan ominaisuus uhkaa kuvan ”kieltä”. Kuvan kieli ei ole vain lähetettyjen ilmausten, vaan myös vastaanotettujen ilmausten joukko. (Ibid., 85–90.)

Toinen ongelma muodostuu siitä, että konnotaatioita vastaavaa analyttistä kieltä ei ole. Kuvan kieli edellyttäisi, että konnotaatiomerkkien käsittelyyn tarvittaisiin erityinen metakieli. Konnotaatioita yhdistävän tekijän Barthes nimeää ideologiaksi. Tietty konnotaattorit voivat edustaa tiettyä ideologiaa. Näiden tiettyjen konnotaattoreiden joukkoa Barthes kutsuu retoriikaksi. Retoriikalla Barthes tässä tarkoittaa siis ideologian merkitystä välittävien muotojen puolta. Kuitenkin on huomattava, että vaikka tällainen konnotaattoreiden luokittelu pystyttäisiinkin tekemään, konnotaattorit jäävät aina epävakaisiksi. Kaikkia yksikön ainesosia ei voi muuttaa konnotaattoreiksi, vaan diskurssiin jää väistämättä aina myös denotaatiota, mitä ilman ilmaisu ei olisikaan mahdollista. Tällaisessa järjestelmässä ikoninen denotaatio on syntagma, joka assosioi järjestämättömiä aineksia ja konnotaatio on järjestelmä, minkä voi määritellä vain paradigman termein. (Ibid.)

Barthesin täytynee tässä tulkita edustavan selkeän strukturalistista kantaa, vaikka häntä on valokuvauksessa pidetty myös suoran, dokumentoivan ja todellisuutta jäljittelevän valokuvan puolustajana. Myös Mikko Lehtonen (2004, 303–305) tulkitsee asian näin puhuessaan Barthesista ja valokuvan ”denaturalisoinnista”. Hän kuitenkin tekee johtopäätöksensä pelkästään Barthesin kahden suhteellisen varhaisen artikkelin perusteella [1961 ja 1964] (Barthes 1984 ja 1986) ja korostaa Barthesin poikkeuksellista monikasvoisuutta, josta on työlästä saada otetta (ibid., 291). Janne Seppänen (2005, 111–125) tulee samankaltaisiin johtopäätöksiin Barthesin moniulotteisuuden suhteen. Tässä esityksessä Barthesin esittämät näkemykset otetaan huomioon molemmista näkökulmista. Näin ollen Barthesiin objektiivisen valokuvauksen puolestapuhujana palataan luvussa 4.2.1 (Objektiivinen versus subjektiivinen).

3.2.2 Kuvallinen lukutaito

Strukturalismin ja semiotiikan merkitys valokuvauksen kannalta oli suurimmillaan siinä, että se toi merkitykset valokuvaan. Todettiin, että kuva koostuukin merkeistä ja niille voidaan antaa tulkintoja. Valokuva nähtiin tältä pohjalta tulkittavissa olevana merkkien kokoelmana. Tällä on luon-

nollisesti monia seurauksia ja yksi niistä johtaa ajankohtaiseen keskusteluun kuvallisesta tai visuaalisesta lukutaidosta. Visuaalisen kulttuurin voimakas esiinmarssi on nostanut ajankohtaiseksi yhteiskunnalliseksi ja erityisesti pedagogiseksi keskustelunaiheeksi sen, onko mahdollista perinteisen kirjallisen lukutaidon tavoin ymmärtää paremmin erilaisia ympärillä olevia visuaalisia representaatioita. Kun puhutaan kuvien kieliopista, kuvan lukutaidosta tai visuaalisesta lukutaidosta, on kysymyksessä usein pitkälle viety ajatus siitä, että kuvat ovat luettavissa lingvististen tekstien tavoin kunhan niitä koskeva ymmärrys on riittävän kehittynyttä.

Reijo Kupiainen (2007, 36–54) on koonnut tähän liittyvää keskustelua. Hän itse pyrkii ymmärtämään visuaalisen lukutaidon vahvaksi lukutaidoksi, millä tarkoitetaan sitä, että sen avulla voidaan suhtautua kriittisesti erityisesti visuaalisten medioiden tarjoamiin representaatioihin. Hänen mukaansa Barthesin edellä kuvattu käsitys valokuvasta koodittomana sanomana ei kuitenkaan ylipäänsäkään tue ajatusta visuaalisen tai kuvallisen kieliopin mahdollisuudesta, koska sen tulkinnessa voidaan aina katsojan mukaan kiinnittää huomio mihin tahansa kuvan asiaan ja vastavasti jättää jotkin pois. Kupiainen ei tässä ota huomioon Barthesin kuvan retoriikkaa koskevia pohdiskeluja. Barthesin vastakohtana Kupiainen tuo esiin Gunther Kressin ja Theo van Leeuwenin ajankohtaiset ajatukset visuaalisen kieliopin mahdollisuudesta.

Kress ja van Leeuwen (2001a) kutsuvat kehittelemäänsä kuvien tulkintajärjestelmää visuaalisen suunnittelun kieliopiksi. Tämän kieliopin aluksi kirjoittajat liittävät työnsä suoraan Michael Hallidayn kehittämään sosiaalisen semiotiikan koulukuntaan ja sitä kautta etäisemmiltä yhteyksiltään myös semiologiaan ja poststrukkturalismiin. Kressin ja van Leeuwenin mukaan merkityksenanto on syvälle strukturoitunut ihmisen sosiaaliseen ja kulttuuriseen toimintaan. He näkevät merkityksenannon prosessina, missä ihminen ei koskaan ilmaise asiaa kokonaan, vaan yrittää päästä mahdollisimman lähelle sitä. Tässä prosessissa hyödynnetään parhaita kulloisessakin sosiaalisessa kontekstissa käytettävissä olevia resursseja. Tästä näkökulmasta visuaalinen lukutaito on kulttuuristen, sosiaalisten ja psykologisten tekijöiden ohjaama prosessi, jossa ihmisen mielenkiinto ohjaa hänen näkemistään sen olennaisimpiin puoliin. (Ibid., 5–18.)

Kieli on yksi keskeinen merkityksenannon resurssi, mutta sitä ei tulisi nähdä saussurelaisittain kapeasti *languen* ja *parolen* erottelemana. Kressille ja Van Leeuwenille kieli on kaikkea sitä, mitä ihmiset tekevät sanoilla, kuvilla tai musiikilla. Vaikka eri kirjoittajien, säveltäjien tai valokuvaajien töillä on omat yksilölliset lähtökohtansa ja piirteensä, niin kirjoittajat lähtevät siitä, että niiden merkitys nousee kuitenkin siitä yhteiskunnasta, missä näiden mediatekstien luojat elävät ja tekevät työtään. Lisäksi kirjoittajat korostavat, että vaikka mediateksteillä on esteettiset ja ekspressii-

viset puolensa, on niillä aina myös omat sosiaaliset, poliittiset ja kommunikatiiviset ulottuvuutensa. (Ibid.)

Sosiaalisen semiotiikan lähtökohdasta katsottuna kaikilla merkityksenannon prosesseilla on kaksi perusfunktioita. Ideationaalinen funktio viittaa yksilön sisäisen ja ulkoisen maailman representaatioon ja interpersonaalinen funktio yksilöiden väliseen vuorovaikutukseen. Tällä perusteella kirjoittajat jakavat ”visuaalisen suunnittelun kieliopin” kahteen osaan: representaation malleihin ja interaktion malleihin. Lisäksi kielioppi sisältää mediatekstien modaalisuutta ja kuvien kompositioita käsittelevät osat. (Ibid., 5–18; 40–42.)

Visuaalisen kielen mahdollisuuksista puhuessaan Kress ja Van Leeuwen kritisoivat puheen, kirjoitetun tekstin ja muun visuaalisen esitysten välistä suhdetta vallitsevissa kulttuureissa. Heidän mielestään oikea tapa erotella medioita toisistaan olisi erottaa puhuttu kieli ja visuaalinen kieli. Tosiasiassa kirjoitettu kieli on kehittynyt yksinkertaisemmista visuaalisista esityksistä. Kuitenkin tietyissä kulttuureissa kehitys on jatkunut tästä siten, että kirjoitettu kieli on muuttunut puhutun kielen visuaaliseksi representaatioksi. Muu visuaalinen kieli on jäänyt verbaalisen kielen varjoon. Näin visuaalisen kielen omat itsenäiset mahdollisuudet ovat aikojen saatossa unohtuneet ja kuihtuneet. Esimerkkeinä tunnetuista visuaalisista kielistä kirjoittajat mainitsevat inkojen solmukielen (quipu) ja Australian aboriginaalien hiekkapiirroksia ja veistokset. (Ibid., 18–21.)

Lyhyesti kuvattuna Kressin ja Van Leeuwenin visuaalinen kieliopin representaation mallit jakautuvat vielä narratiivisiin ja konseptuaalisiin malleihin ja viimeksi mainitut edelleen luokitteleviin, analyttisiin ja symbolisiin prosesseihin. Narratiiviset mallit ovat tietyllä tavoin dynaamisia, koska niissä jotakin kuvassa olevaa on yhdistetty vektoreilla. Vektorit tarkoittavat kuvassa näkyviä tai kuvitteellisia linjoja tai katseen tai liikkeen suuntia. Vastaavasti konseptuaalisissa malleissa merkityksenanto tapahtuu luokittelun, analyysin tai symboliarvon kautta. Visuaalisen kieliopin interaktion malleja taas puolestaan tarkastellaan katseen, rajauksen ja perspektiivin luomien merkitysten valossa (Ibid., 43–154.)

Edellisten lisäksi kirjoittajat käsittelevät muun muassa kuvan modaalisuuteen liittyviä säännönmukaisuuksia. Toisin sanoen näkökohtia, jotka vaikuttavat käsitykseen kuvan todenmukaisuudesta. Tällöin he päätyvät selkeästi korostamaan tulkintojen sosiaalista luonnetta. Käsitys kuvan todenmukaisuudesta ei varsinaisesti ole riippuvainen kuvasta itsestään, vaan siitä sosiaalisesta koodausorientaatiosta, missä sitä tulkitaan. Tällöin kirjoittajat tuovat esiin, että yleisin, ”jokamiehen luonnollinen” koodausorientaatio on tulossa kriisiin uusien kuvatekniikoiden myötä ja tämä saattaa merkitä vaihtoehtoisten abstraktien, aistillisten ja teknologisten kuvaorientaatioiden merkityksen kasvua (ibid., 159–176). Myös Eduardo de Gregorio Godeo (2005) totesi koodausorientaation muutok-

sen tutkiessaan miehille suunnattuja mainoksia Kressin ja Van Leeuwenin modaalisuusmallin pohjalta.

Teoksessaan *Multimodal Discourse* (2001b) Kress ja van Leeuwen laajentavat konseptiaan koskemaan kaikkia median muotoja. Aiemmin (esim. Kress, van Leeuwen 2001a, 17–18) he selvästikin näyttivät ajattelevan, että sekä kieli että kuvat heijastavat samalla tavoin syviä kulttuurisia merkityksiä, mutta molemmat tekevät sen omalla tavallaan ja toisistaan riippumatta. Nyt he kuitenkin loittonevat ajatuksesta, että multimodaalisissa mediaesityksissä eri tekstimuodoilla olisi erilaiset tehtävät. Sen sijaan he kulkevat kohti ajatusta, että yleiset semioottiset periaatteet ope-roivat samalla tavoin erilaisissa esityksissä. Näin esimerkiksi musiikilla voidaan ilmaista toimintaa ja kuvalla ilmaista tunnetta tai päinvastoin.

Perinteisesti multimodaaliset tekstit ovat Kressin ja van Leeuwenin mukaan olleet hierarkkisia (yksi media on dominoinut toista), mutta digitaalisuuden muuttaessa tuotantoprosessia eri mediat ovat yhdessä esityksessä tulleet tässä suhteessa tasavertaisiksi. Kirjoittajien mukaan nykyisessä tilanteessa tulisikin samasta näkökulmasta ja samaa terminologiaa käyttäen jatkaa kielioppien kehittämistä kullekin eri medialle ja todeta, mitä kullakin medialla voi sanoa ja miten. Kun nämä kieliopit lopuksi asetetaan rinnakkain, voidaan todeta, mikä niissä on yhteistä ja millä tavoin kukin media mahdollisesti edustaa ilmaisullisesti vain omaa erikoislaatuaan. (Kress, van Leeuwen 2001b, 1–4.)

Kressin ja van Leeuwenin visuaalisen suunnittelun kielioppia ei voi suoraan verrata varsinaiseen kielelliseen kielioppiin, vaikka sen systemaattisuus viekin sitä tähän suuntaan. ”Lexis” saattaisi kuvata sitä paremmin (Kress, van Leeuwen 2001a, 1). Janne Seppänen (2002, 29–41) puhuikin puolestaan paljon laajemmasta ymmärryksestä tuodessaan esiin *visuaalisen järjestyksen* käsitteen. Ylipäänsä Seppänen suhtautuu hiukan epäillen lukutaidon käsitteeseen tässä yhteydessä. Suurin ongelma on, että lukutaidon käsite on metaforisoitunut. Sillä viitataan nykyisin mitä erilaisimpiin asian ymmärrystä tarkoittaviin yhteyksiin.²⁶ Seppäsen mukaan lingvistinen käänne on johtanut siihen, että keskittyminen kieleen on sulkenut pois monia ihmisen elämään vaikuttavia tärkeitä seikkoja. Hänen mukaansa kieli on kuitenkin kuvallista sekä psyyken tietoisella että tiedostamattomalla tasolla. (Ibid., 16–23.) Lisäksi, ”koska kielellinen on aina visuaalista, on loogista, että visuaalinen on myös kielellistä” (ibid., 22).

Seppäsen oma näkemys visuaalisesta lukutaidosta on varsin laaja-alainen: ”Visuaalinen lukutaito on kykyä ymmärtää ja eritellä omaa asemaansa osana erilaisia visuaalisia järjestyksiä”. Kirjoittaja päättyy tähän näkemykseen tuomalla visuaalisen lukutaidon tulkintaan mukaan kolme

²⁶ Tietokonelukutaito, digitaalinen lukutaito, verkkolukutaito, medialukutaito, teknologialukutaito, televisuaalinen lukutaito, pelinlukutaito jne.

osapuolta, katsojan, kohteen sekä näiden välissä olevan tulkintaskeeman, josta hän käyttää *kuvaston, visuaalisen järjestyksen* tai Lacanin mukaan *écranin* käsitettä. Näin ollen ihminen katsoo kuvia tai mitä tahansa muuta visuaalista aina jonkin laajemman visuaalisen järjestyksen mukaisesti ja tämä määrittää sen, mitä katsoja kuvassa tai muussa ympäröivässä todellisuudessa näkee. (Ibid., 125–126.)

Kai Mikkonen (2005, 381–393) pohdiskelee kuvan ja sanan suhdetta käsittelevän teoksensa lopuksi kuvan ja kielen suhdetta. Sekä strukturalistisen semiotiikan virtausten että semioottisesti virittyneiden kuvateorioiden mukaan kaikki kuvallinen on viime kädessä palautettavissa kieleen. Mikkonen asettaa tämän näkökulman ainakin jossakin määrin kyseenalaiseksi. Ajatus kuvan antisemioottisuudesta saattaisi luoda tärkeän vastapainon semioottisille ja kielitieteellisille teorioille. Tällöin kirjoittaja tuo esiin näkökulmia, joita edellä mainitussa semioottisessa näkökulmassa ei oteta huomioon tai ne jäävät kokonaan tarkastelutavan ulkopuolelle. Esimerkiksi kuvan väriin, kuvapintaan sekä perspektiiviin ja erityisesti valokuvan autenttisuuteen sekä läsnäolon ja poissaolon problematiikkaan liittyy paljon sellaista, mikä antaa aihetta olettaa kuvallisen sisältävän sellaista, joka ei ole kielellisesti kuvattavissa. Valokuvan osalta tätä problematiikkaa käsitellään käsillä olevassa työssä.

Alun perin Ronald Barthesin esittämä ajatus kuvan retoriikasta edustaa näkemystä kuvien ymmärtämisestä kielenä ja kuvallisen kieliopin mahdollisuudesta. Kress ja Van Leeuwen ovatkin kehittäneet ajatusta kuvan, erityisesti sommittelun kieliopista. Kressin ja Van Leeuwenin kieliopissa on paljon yhtäläisyyksiä valokuvauksen perinteisen sommitteluajattelun kanssa. Esimerkiksi Tom Grill ja Mark Scanlon (1984, 7–18) vertaavat oman valokuvauksen sommitteluoppaansa alussa valokuvaa kieleen sillä erotuksella, että kielen säännöt ovat paljon tiukemmat kuin valokuvan. Valokuvan säännöt taas voivat olla niin joustavia, että säännöistä puhuminen ei enää ole järkevää. Joka tapauksessa perinteisessä valokuvassommittelussa vahvojen linjojen suunnat, pääkohteen sijoittelu, pääkohteen kehystäminen ja vastaavat tekijät ovat olleet keskeisellä sijalla ja niille on eri yhteyksissä annettu samankaltaisia tulkintoja. (Vrt. esim. Feininger 1973, 86–135; Brück 1981, 7–30; Grill ja Scanlon 1984, 21–52.) Toisaalta Kressin ja Van Leeuwenin esimerkit ovat kuitenkin etupäässä muita kuin valokuvia.

Seppäsen edellä esitettyä näkemystä kuvallisen kieliopin mahdollisuuksista voidaan sanoa epäileväksi, koska hän mieluummin laajentaa sitä visuaalisen järjestyksen kaltaiselle tasolle. Aivan vastaavasti Paul Messaris (1994, 60–70) ottaa etäisyyttä kuvallisen kieliopin ajatukseen. Näin voidaan sanoa ainakin siitä näkökulmasta, että hän suhtautuu varauksellisesti valitseviin antirealistisiin ja voimakkaasti kulttuurisidonnaisiin kuvan ymmärtämistapoihin.

Messariksen perusajatuksen mukaan ihminen havainnoi kuvaa samaan tapaan kuin muutakin visuaalista ympäristöään. Kirjoittaja käy läpi kuvan ymmärtämistä koskevaa klassista empiiristä tutkimusta ja esittää lukuisia kriittisiä huomioita niiden tulkinnoista. Messariksen mukaan on mahdollista, että monia virhepäätelmiä on tehty esimerkiksi sillä perusteella, että tutkija ei ole tehnyt riittävää eroa kuvan ja sen esittämismuodon välillä. Paperilla esitettynä kuva on saattanut aiheuttaa ymmärtämättömyyttä osoittavia reaktioita, mutta ymmärrys on löytynyt, kun kuva on esitetty nahalla. Piirrosten pintastruktuurien puute, valokuvien mustavalkoisuus sekä tutkijan tapa yhdistellä kuvan osia toisiinsa on saattanut aiheuttaa virhetulkintoja sen suhteen, onko kyseessä kuvaan vai sen kontekstiin kohdistuvaa ymmärtämättömyyttä. Messaris saa näkemykselleen tukea myös eläinten kuvallista ymmärrystä käsitelleistä empiirisistä tutkimuksista. (Ibid.)

Messaris luokittelee kuvallisen lukutaidon käsitettä siten, että se voi sisältää neljä eri aspektia: ensinnäkin se voi viitata edellytyksiin ymmärtää visuaalista mediaa, toiseksi se saattaa sellaisenaan kehittää kognitiivisia kykyjä, kolmanneksi se voi edesauttaa visuaalisen manipulaation tiedostamista ja neljänneksi se saattaa tuottaa esteettistä ymmärrystä. Lyhyesti esitettynä Messariksen ajatuskulku on seuraava: Kuvan ja kielen merkittävin ero on siinä, että ihminen kuvaa tulkitessaan hyödyntää samoja elementtejä kuin muutenkin visuaalista ympäristöään havainnoidessaan. Kielessä ja monissa muissa medioissa merkitysten tulkinta taas edellyttää sopimuksenvaraisten merkitysten tuntemista. Kuvat tavallaan edustavat ei-medioitunutta kokemusta sellaisenaan, kun kieli puolestaan edellyttää koodaus- ja käsitejärjestelmän tuntemusta. Tästä seikasta johtuen visuaalisesta lukutaidosta puhuminen ei sellaisenaan ole perusteltua. (Ibid., 1–40.)

Koska kuvista kuitenkin on erotettavissa myös visuaalisia konventioita, on näiden tunteminen joka tapauksessa hyödyllistä. Näin ensinnäkin siksi, että se vahvistaa kuvien katsojien taiteellista ymmärrystä. Toiseksi se antaa katsojille välineitä kuvien manipuloivien vaikutusten näkemiseen. Kuvien manipuloiva vaikutus taas perustuu juuri siihen edellä mainittuun seikkaan, että ihmisten on tapana tulkita kuvia aivan samalla tavoin kuin he tulkitsevat muutakin ympäröivää todellisuutta. Näin ero kuvatuon asian ja sen representaation välillä saattaa jäädä ymmärtämättä. (Ibid.)

Messaris ei aseta kyseenalaiseksi sitä, etteikö visuaalisen ympäristön tulkinta sellaisenaan olisi kulttuurisidonnaista, vaan sen, että kuvan tulkinta olisi vastaavalla tavalla erilaista eri kulttuureissa. Messaris viittaa empiirisiin tutkimuksiin, joissa kuvan merkityksen tulkinnan on todettu olevan selvästi riippuvaista tulkitsijan kulttuuritaustasta. Johtopäätös on hänen mukaansa virheellinen sen vuoksi, että tutkimus ei tosiasiallisesti

ole käsitelty eri kulttuurien erilaista tapaa ymmärtää kuvaa, vaan ainoastaan erilaista tapaa ymmärtää visuaalista ympäristöä sellaisenaan. Toisin sanoen tietty visuaalinen merkityssisältö ymmärretään kaikissa kulttuureissa samalla tavoin sekä kuvassa että sen ulkopuolella. Kuva kuvana ymmärretään taas suunnilleen samalla tavoin kaikissa kulttuureissa. (Ibid., 165–183.)

Semioottiseen valtavirtaan nähden Messariksen näkemys on lähes vastakkainen. Kuitenkin sillä on jonkinlainen yhteys edellä kuvattuun Barthesin ajatukseen kuvan polyseemisyydestä. Messaris korostaa kuvan sisältämiä lukuisia vihjeitä, jotka jokainen katsoja tulkitsee samaan tapaan kuin muutakin ympäristöään. Vastaavasti Barthes epäroi kuvan yleistettävissä olevia tulkintamahdollisuuksia sen perusteella, että kuvan lukemattomat yksityiskohdat on mahdollista ymmärtää niin monella erilaisella tavalla. Messariksen käsitys kuvallisesta lukutaidosta tuleekin lähelle edellä esitettyä Seppäsen näkemystä erilaisten visuaalisten järjestysten merkityksestä. Kuva sellaisenaan ei ole tärkeä, visuaalisuus sen sijaan on.

3.2.3 Yhteenveto ja keskeiset havainnot

Valokuvaa voidaan helposti selittää teknisenä ja historiallisena tuotteena tai tekijän taidonnäytteenä. Mutta mille pohjalle rakennetaan teoria kuvan sisällön muotoutumisesta? Tietyllä tavalla strukturalismi ratkaisi tämän. Kuva koostuukin merkeistä ja niille voidaan antaa tulkintoja. Stukturalismi toi merkitykset valokuvaan. Valokuva alettiin tältä pohjalta nähdä tulkittavissa olevana merkkien kokoelmana. Valokuvadiskurssien näkökulmasta tätä voidaan pitää myös tämän työn ensimmäisenä strukturalismia koskevana havaintona jatkoanalyysiä ajatellen.

Roland Barthesilla on keskeinen rooli strukturalistisen semiotiikan kulkeutumisessa myös valokuvaukseen. Teorianmuodostusta hänen kirjoitustensa pohjalta vaikeuttaa kuitenkin se, että Barthes muotoili tietyllä tavalla perustan sekä valokuvan semioottiselle että ei-semioottiselle tulkinnalle. Voidaan sanoa, että valokuvan suhteen nuori Barthes oli semiootikko, mutta vanha Barthes kielsi tämän. Kirjallisuudessa tapaa molempia tulkintoja riippuen siitä, kumpaan Barthesiin viitataan tai halutaan viitata. Jos viitataan molempiin, tulee tulkinnallisia ongelmia.

Yhä jatkuvaan keskusteluun valokuvan luonteesta nuori Barthes (1984) lanseerasi käsityksen valokuvasta koodittomana sanomana. Semiootikkona Barthes piti sanoman koodittomuutta paradoksina ja selitti asian siten, että koodittomuuskin on sanoma. Kun kaikki konnotatiivinen aines poistetaan kuvasta, jää jäljelle kuitenkin sanoma: puhdas ja neutraali kuva. Se on kuitenkin riittävä, koska silläkin on se merkitys, että se on kuvan ymmärryksen tai tulkinnan ensimmäinen lähtökohta. Toisin sanoen ilman sitä konnotaatiot olisivat mahdottomia.

Puhuessaan valokuvan polyseemisyydestä Barthes on edesauttanut paljon käsityksiä siitä, että valokuvaa sellaisenaan ei voisi tulkita millään yleisellä tavalla, vaan jokainen katsoja löytää kuvasta tärkeät asiat oman logiikkansa mukaisesti. Usein jätetään kuitenkin ottamatta huomioon, että Barthesin ajatus kulki polyseemisyydestä kohti kuvan yleisen retoriikan mahdollisuutta (Barthes 1986). Barthesin luonnosteleva kuvan retoriikka ei muodosta varsinaista kielioppia, mutta Barthes peräänkuulutti tutkimusta, missä tiettyä (ideologista) yhteyttä vastaavat konnotoivat muodot (konnotaattorit) voitaisiin yhdistää retoriikaksi, jolloin tietyllä retoriikalla välitetään tiettyä merkitystä. Kaavaltaan tällainen retoriikka olisi yhteinen tietylle medialle, esimerkiksi kuvalle.

Viimeksi mainitulla näkökulmalla on selkeä yhteys tämän päivän keskusteluun kuvallisesta lukutaidosta. Semioottisen ajattelun perintönä valokuvaukseenkin on tullut ajattelutapa, että kuvaa pitäisi voida lukea. Eri yhteyksissä tällä lukutaidolla tosin ymmärretään kaikkea valokuvassa esitetyn katseen suunnasta aina laajaan kulttuuriseen kuvallisen ymmärtämiseen. Janne Seppänen (2002) määrittelee visuaalisen lukutaidon lähinnä viimeksi mainitulla tavalla kyvyksi ymmärtää ja eritellä omaa asemaansa osana erilaisia visuaalisia järjestyksiä. Tämän määritelmän mukaisesti ihminen katsoo kuvia tai mitä tahansa muuta visuaalista aina jonkin laajemman visuaalisen järjestyksen mukaisesti ja tämä määrittää sen, mitä katsoja kuvassa tai muussa ympäröivässä todellisuudessa näkee. Tällainen näkemys on jo varsin kaukana lukutaidon käsitteestä.

Myöskään Paul Messaris (1994) ei näe olennaista eroa kuvan katsomisen ja muun katsomisen välillä. Kuitenkin kuviin sisältyy hänenkin näkemyksensä mukaan myös sellaista, millä on myös lukutaitoon rinnastettavaa kasvatuksellista tai sivistyksellistä relevanssia: kuvallinen sivistys edesauttaa taiteen ymmärrystä ja vähentää kuvallisen manipulaation mahdollisuuksia.

Gunther Kress ja Theo van Leeuwen (2001a) ovat vastaavasti edenneet ehkä pisimmälle päinvastaiseen suuntaan ja kehitelleet eräänlaista kuvallista kielioppia. Siinä he ovat systemaattisesti strukturoineet ja systematisoineet länsimaisessa kuvastossa esiintyviä ainesosia ja hakenneet niille yleistettävissä olevia merkityksiä. Yleisellä tasolla voidaan todeta, että Kressin ja Van Leeuwenin kielioppi on suurelta osin sopusoinnussa valokuvaajien omaksumien ammattikäytäntöjen kanssa. Kuvien rakenneperiaatteet muistuttavat lukuisten erilaisten valokuvauksen sommitteluoppaiden periaatteita.

Tästä tullaankin strukturalismia koskevaan toiseen havaintoon. Kyseessä on kriittinen huomio, jonka mukaan suurin ongelma visuaalisen kieliopin laatijoilla tai kuvallisen lukutaidon kehittäjillä ja itse asiassa koko lingvistispohjaisella strukturalismilla on siinä, että se ei ota huomioon kuvan ja valokuvan eroa. On totta, että kuvia katsotaan yleensä jos-

sakin kontekstissa, mikä antaa niille tietyn tulkinnallisen viitekehyksen. Lisäksi voidaan hyvin puhua länsimaisesta kuvakielestä, missä tietyt säännöt kuvallisesta kerronnasta ja kuvien sommittelullisesta rakenteesta ovat olemassa. Ainakin ammattikuvaajat noudattavat niitä tiedostaen tai tiedostamattaan.

On edellisen lisäksi myös totta, että monesti valokuva tehdään periaatteessa hyvin samaan tapaan kuin muutkin kuvat. Esimerkiksi mainoskuva rakennetaan yleensä ennakkosuunnitelman pohjalta. Kuitenkin valokuva usein myös eroaa muista kuvista siinä, kuinka asiat kuvaan tulevat. Monesti valokuvaan tulevat asiat ovat jotenkin sattumanvaraisia. Kun puhutaan kielestä, ei yleensä edes yritetä hakea merkityksiä lauseelle, jonka sanat on pantu peräkkäin sattumanvaraisesti. Kuvista puhuttaessa tällaiseen törmää usein. Valokuvan ja muun kuvan tai kirjallisen tekstin ero on siinä, että kuvassa sen rakenne tai sisältö ei lähimainkaan aina muotoudu ilmaisun tai merkityksen näkökulmasta, vaan ratkaisevinta on aika. Toisin sanoen hetki, jolloin kuva valotetaan. Vain lyhyt ohikiitävä hetki voi muuttaa koko kuvan toiseksi.

Kuten jo kriittistä teoriaa koskevan luvun yhteenvedossa edellä todettiin, ajan ja hetken merkitys oli keskeinen valokuvan modernilla kaudella. Tuolloin sen katsottiin myös olevan yhden valokuvauksen autenttista mediaalista luonnetta todistavan ominaisuuden. Tästä johdettiin realismikäsitys, joka osaltaan selittää valokuvan modernia diskurssia. Sen mukaan valokuvan aikaan liittyvät ilmaisukeinot poikkeavat ihmisen arkisesta kokemuksesta siten, että valokuvan ja kokemuksen välille syntyy ristiriita. Tämän tutkimuksen näkökulmasta tullaankin nyt yllättäen samaan problematiikkaan: strukturalistinen merkityksenmuodostusteoria ei tavoita valokuvan ominaisluontoa.

Edellistä tukevana ja täydentävänä kolmantena strukturalismia koskevana havaintona on vielä todettava, että valokuvan ja jonkun muun kuvan tai ylipäänsä valokuvallisen ja jonkun muun mediatekstin välinen olennainen ero liittyy valokuvan erilaiseen syntytapaan. Tässäkin voidaan puhua valokuvan ilmaisukeinoista, nimittäin perspektiivin ja kuvakulman valinnasta.

Hyvän esimerkin kuvan syntytapaan liittyvästä tulkintaongelmasta muodostaa edellä mainittu Kressin ja Van Leeuwenin analyysi katseen, rajauksen ja perspektiivin sisällöllisistä merkityksistä. Esimerkiksi perspektiivin valinnalla voidaan toki kirjoittajien esityksen mukaisesti osoittaa mukana oloa tai erottautumista, mutta valokuvasta puhuttaessa olisi kuitenkin tärkeää ottaa huomioon, että valokuvaajalla ei käytännön kuvaustilanteissa aina ole mahdollisuuksia valita kuvansa perspektiiviä, vaan on tyydyttävä valokuvaamaan siitä perspektiivistä, mikä käytännön syistä on mahdollista. Esimerkiksi luontokuvat ja urheilukuvat

muistuttavat helposti toisiaan juuri tästä syystä. Tällöin merkitysten etsiminen valokuvan perspektiivin valinnasta on harhaanjohtavaa.

Saattaa olla, että voimakas pyrkimys erilaisten lukutaitojen määrittelyyn juontaa juurensa suoraan strukturalistisen semiotiikan diskurssiin, missä kaikelle voidaan hakea yleisiä merkityksiä. Lukutaitoajattelu edellyttää, että kuviakin olisi pystyttävä tulkitsemaan joidenkin ennalta määriteltujen sääntöjen mukaan. Tällöin valokuvassa satunnaisesti tai olosuhteiden pakosta syntyneille merkeille haetaan perusteettomasti merkityksiä. Lisäksi on huomattava, että valokuvalla saattaa olla merkitystä vain yhdelle ihmiselle, jolloin se ei tästä näkökulmasta enää kuulu lainkaan yleisen merkityksenmuodostuksen piiriin. Sitä suuremmalla syyllä se saattaa kuitenkin kuulua taiteen piiriin.

3.3 Poststrukturalismi

Jälkistrukturalismi syntyi strukturalismin kritiikistä. Sen voidaan myös katsoa olevan kriittisen teorian perillinen. Jälkistrukturalismi ei pyri maailmassa olevien merkitysrakenteiden paljastamiseen, koska tätä ei pidetä mahdollisena. Näin siksi, että myöskään tutkija tai tiede ei pääse tutkimuskohteensa ulkopuolelle, vaan on oman merkitysrakenteensa vanki. Lopputulos on aina subjektiivinen ja tulkittavissa monin tavoin. Sen sijaan tiedon ja merkitysten tuottamisen historiallisia prosesseja voidaan tutkia.

Jälkistrukturaaliseen ajatteluun saattaa kuulua myös itsenäisen subjektin olemassaolon kyseenalaistaminen. Yksilö on ennemminkin sitä määrittävien tekijöiden, kuten iän, yhteiskuntaluokan ja sukupuolen summa. Tämä määrää olennaisesti myös merkityksen tulkintaa. Jälkistrukturalismissa tekstin tekijä nähdään epäolennaisempana kuin kokija. Koska tekstit ovat aina monitarkoituksellisia ja monimerkityksisiä, ei tekijä olekaan mielenkiintoinen. Sen sijaan kokijan ja kulttuuristen kontekstien tutkimuksen kautta voidaan sama teksti ymmärtää monella eri tavalla. Toisaalta myös jälkistrukturalismissa esiintyy yksilöä korostavaa näkemystä esimerkiksi Jacques Lacanin edustaman ajattelun muodossa. Tällöin kielen olemassaololle annetaan monitasoisia freudilaisia tulkintoja. (Vrt. esim. Barker 2002, 84–87).

Strukturalistisen ajattelun vastakohtana jälkistrukturalistiset analyysit eivät yleensä hyväksy binaaristen vastakohtaparien käyttöä yleisenä rakenteena, vaan pyrkivät ennemminkin niin sanottuun dekonstruktioon. Tällä tarkoitetaan sitä, että pyritään kriittisesti avaamaan tai purkamaan se tietoinen, joka tosiasiallisesti tuottaa jonkun rakenteen tai merkityksen. Tällöin samasta tekstistä voi paljastua useita erilaisia ja jopa ristiriitaisiakin merkityksiä. Erityisesti tällainen dekonstruoiva lukutapa koh-

distetaan strukturalismin korostamiin binaarisiin rakenteisiin. (Vrt. Barker 2002, 18; Fiske 2005, 152–154; Panula 1997, 266).

Valokuvan merkit ovat suurimmaksi osaksi ikonisia tai indeksisiä eikä symbolisia. Jälkistrukturalistiselta pohjalta ajatellen nekin tarvitsevat oman tulkintansa, koska kaikki media on tulkintaa ja uudelleen tulkintaa. Näin valokuva voidaan periaatteessa kokonaan irrottaa alkuperäisestä yhteydestään ja tulkita suvereenisti toisessa yhteydessä tai toisena aikana. Valokuvat muodostavat osan ihmistä ympäröivää symbolimaailmaa ja rakentavat osaltaan ihmisen alati muuttuvaa tulkintaa todellisuudesta.

3.3.1 Dekonstruktio ja *différance*

Poststrukturalistisena ajattelijana tunnetun Jacques Derridan ajatuksia on sovellettu myös valokuvan tulkintaan. Chris Barkerin mukaan Derridaa voidaan yhtäältä pitää filosofina, joka oli kiinnostunut transsendentaalisesta logiikasta pyrkimyksenä niiden perusteiden löytäminen, joille järki ylipäänsä voidaan perustaa. Toisaalta Derridan voidaan katsoa olleen runollisen kirjoittajan, joka korvasi yhden intellektuaalisen maailman toisella saaden meidät tyytymättömiksi vanhoihin ajattelumalleihin ja antoi meille uusia ideoita ja visioita. Derridan ajattelua noudattaen koko representaation käsite muuttuu epämääräiseksi, koska ei ole pysyvää referenttiä johon viitata tai totuutta, joka ei olisi uustulkinta. Kaikki Derridan keskeiset käsitteet korostavat merkityksen määrittelyn vaikeutta. Näin ollen, kun käsitteille ei voida määritellä varsinaisia (essential) merkityksiä, vaan ne on ymmärrettävä osana kielen sosiaalista kontekstia, voidaan ajattelutapaa kutsua myös antiessentialismiksi. (Barker 2002, 77).

Derridan filosofian keskeinen lähtökohta perustuu Saussuren näkemykseen, että kielen merkit saavat merkityksensä niiden välisistä eroista, eivät niiden suhteesta kielen ulkopuoliseen maailmaan. Kielen merkit ovat graafisia representaatioita, joiden ulkopuolella ei ole merkityksiä. Näin kirjoitus on merkitysten alkuperä. Derridan mukaan kielen täytyy olla aina ennen havaintoa tai tietoisuutta. Esimerkiksi luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelussa Derrida osoittaa, että luonto on kielen, toisin sanoen kulttuurin käsite, eikä siten ilmiö, joka voitaisiin erottaa merkkien ulkopuolelle. Metaforat ovat keskeisiä merkitysten luoja: ne vahvistavat diskursseissa merkkien valtaa ja antavat kirjoitukselle merkityksen. (Ibid., 73).

Derridan kritiikin kohteena oli länsimaisen filosofian logosentrisyys ja fonosentrisyys. Logosentrisyydellä hän tarkoitti luottamusta kiinteisiin transsendentaalisiin a priorisiin merkityksiin. Toisin sanoen sellaisiin yleispäteviin käsitteisiin, totuuksiin ja logiikan muotoihin, jotka oli-

sivat ihmismielessä olemassa jo ennen jotain muuta järkeilyä. Esimerkiksi järjen ja kauneuden käsite ovat tällaisia. Fonosentrisyydellä Derrida taas tarkoitti puheen ja äänen ylivaltaa kirjoituksen yli. Puheen on uskotu tavoittavan totuutta suoruudessaan kirjoitusta paremmin. Tällaista eroa ei kuitenkaan voi olla, koska molemmat edellyttävät samalla tavoin representaatiota tai re-representaatiota. Kaikki perustuu siis vain merkkeihin. (Ibid., 73–74).

Myös aiemmin mainittu dekonstruktion käsite perustuu Derridan filosofiaan. Teemu Ikosen ja Janne Porttikiven (2003, 10) mukaan käsite esiintyi ensimmäisen kerran Derridan esitelmässä *Rakenne, merkki ja leikki ihmistieteiden diskurssissa* (Derrida 1997) ja tarkoitti siinä yhteydessä lähinnä sitä, että otetaan etäisyyttä sellaiseen ajatteluun, joka suhtautuu perimäänsä metafysiikan kieleen kritiikittömästi.

Kirjeessä japanilaiselle ystävälle Derrida (2003, 21–26) selventää dekonstruktion käsitettä paikoin varsin ymmärrettävästikin. Olennaista on, että myös dekonstruktio on ymmärrettävissä vain kontekstin yhteydessä: ”Tuolloin vallalla oli ’strukturalismi’. ’Dekonstruktio’ tuntui kulkevan samaan suuntaan, koska sana ilmaisi tietyn kiinnostuksen rakenteisiin (jotka eivät ole yksinkertaisesti sen paremmin ideoita, muotoja, synteesejä kuin järjestelmiäkään). Dekonstruktiossa on myös jotain strukturalistista, tai ainakin se pitää strukturalistista kysymyksenasettelua tietyllä tavalla välttämättömänä. ... Kyse on rakenteiden ja kerrostumien purkamisesta ja hajottamisesta (kaikenlaisten rakenteiden: lingvististen, ’logosentristen’, ’fonosentristen’ - strukturalismiahan hallitsevat ennen kaikkea strukturalistisiksi ja saussurelaisiksi kutsutut kielitieteelliset mallit – yhteiskunnallisinstitutionaalisten, poliittisten, kulttuuristen sekä ensin ja ennen kaikkea filosofisten rakenteiden). ... Rakenteiden ja kerrostumien purkaminen ja hajottaminen ei ole negatiivinen toimenpide, ja se on tiettyssä mielessä historiallisempi kuin ’strukturalismi’, joka samalla kyseenalaistuu. Sen sijaan, että ainoastaan tuhoaisimme jonkin ’kokonaisuuden’, on myös ymmärrettävä, kuinka se on rakentunut, ja siksi se on rekonstruoitava.”

Derrida korostaa voimakkaasti esittämänsä käsitteen (tai antikäsitteen) määrittelyn ja kääntämisen vaikeutta. Dekonstruktio ei ole analyysiä, kritiikkiä, metodi, teko tai toimenpide. ”Mitä dekonstruktio ei ole? Kaikkea! Mitä dekonstruktio on? Ei mitään!” Derridan mukaan dekonstruktio on ymmärrettävissä vain diskurssin tai tarkasti ottaen: kirjoituksen täydentämänä. ”Kuten kaikki muutkin sanat, ’dekonstruktio’ saa arvonsa vain kirjautumisestaan mahdollisten korvausten ketjuun, siihen, mitä varsin tyynesti kutsutaan ’kontekstiksi’.”

Voidaan hyvin sanoa, että käytössä suosittu dekonstruktion käsite on muotoutunut hieman yksinkertaisemmaksi. Esimerkiksi Chris Barkerin

(2002, 76–77) tulkinta Derridan dekonstruktioista tarkoittaa, että otetaan etäisyyttä, puretaan ja paljastetaan tekstin (piilevät) olettamukset. Erityisesti dekonstruktio edellyttää sellaisten hierarkisten binääristen käsiteparien purkua, kuten puhe ja kirjoitus, luonto ja kulttuuri, mies ja nainen. Dekonstruktio tarkoittaa näiden käsitteiden välisten alistussuhteiden paljastamista etsimällä tekstin näkymättömiä kohtia ja piileviä olettamuksia.

Myös *différance* kuuluu Derridan perintönä poststrukturalistiseen kielenkäyttöön jääneisiin käsitteisiin. Keskustelukokoelmassa *Positioita* (1988) Derrida selvittää monin paikoin ja monisanaisesti *différance* käsitettä. Kuten kyseisen käsitteen olemukseen kuuluukin, ko. keskusteluista voisi poimia esiin erittäin suuren määrän *différance* määritelmiä: ”Ensinnäkin *différance* viittaa (aktiiviseen ja passiiviseen) eroamisen liikkeeseen, joka muodostuu viivästymisen, valtuuttamisen, tuonnemmaksiksi siirtämisen, viittaamisen, kiertämisen, lykkäämisen ja varastoon panemisen kautta. ... Toiseksi *différance* liike, siinä määrin kuin se tuottaa eroja ja erottaa, on kaikkien kielellemme leimaa antavien vastakkaisten käsiteparien ... luonto-kulttuuri jne. – yhteinen juuri. *Différance* on myös *saman* (joka on erotettava identtisestä) elementti, jossa vastakkaisuudet tulevat tiettäviksi. Kolmanneksi ... *différance* on näiden erojen tuottamista, ... jota ... strukturaalitieteissä on pidetty kaiken merkityksen ja kaikkien struktuurien edellytyksenä” (ibid., 17–18; vrt. myös 32–43). Tässä *différance* liitetään ajalliseen yhteyteen, jolloin se on tulkittavissa menneen ja tulevan yhteisvaikutuksena. Voidaan puhua eron ja viiveen yhteisvaikutuksesta (vrt. Nikander 1997). Myös Barker (2002, 74) tulkitsee *différance* samoin sanoin: ”difference and deferral”. Merkityksellistämisprosessi sisältää aina viiveen menneestä ja häivähdyksen tulevaisuudesta.

Derridan keskeiset käsitteet ovat vaikeita ymmärtää. Niin muodoin keskustelu niiden ympärillä pyrkii yleensä lähinnä vain tulkitsemaan niitä eri tavoin. Kuitenkin Jaakko Hintikka (2001, 242–245) esittää selkeäsanaisista kritiikkiä Derridan perusnäkemystä kohtaan. Ensinnäkin dekonstruktion historiallinen tehtävä voidaan yhtä hyvin tai pareminkin suorittaa perinteisin historiallisin ja loogisin keinoin. Toiseksi: Hintikan mukaan dekonstruktioita pitäisi seurata rekonstruktio. Kolmanneksi ja tärkeimmäksi syyksi Hintikka esittää, että Derrida itse on suu-relta osin epäonnistunut dekonstruktivistiksi.

Hintikan mukaan Derrida ei ole itse pystynyt dekonstruoimaan yhtään merkittävää filosofista ideaa, vaan on keskittynyt ”puolivillaisiin ehdotuksiin filosofisten ajatusten sosiaalisista sidoksista” ja tarkastelemaan ”postikortin filosofian syvällistä käsitettä”. Hintikan mukaan koko nykyfilosofia olisikin dekonstruktion tarpeessa ja sen kätkeytyt perusolelut tulisi paljastaa. Hyviä esimerkkejä tästä kyllä löytyy, mutta ei kui-

tenkaan dekonstruktivistisen koulukunnan piiristä (ibid.). Tämän tyyppisistä huomioista huolimatta voitaneen hyvin sanoa, että Derridan aatteellinen tai ideologinen vaikutus tämänkin tutkimuksen kannalta keskeisen postmodernin ajattelun syntyyn on helposti havaittavissa.

Derridan postrukturalistista filosofiaa on syytetty valokuvauksen ja jopa koko länsimaisen taiteen kriisistä. Ensin tuli stukturalismi, joka totesi todellisten merkitysten olevan kätkeytyinä erilaisiin rakenteisiin. Sen jälkeen tuli Jacques Derrida, joka totesi, että merkityksillä ei varsinaisesti ole merkitystä, vaan kaikki on suhteellista. Kirjailijan, valokuvaajan tai muun merkin laatijan pyrkimykset eivät toteudu tai dekonstruoituvat tekstin omasta vaikutuksesta. (Grundberg 1990a, 4–5).

Derridan *différance* on esiintynyt tässä tutkimuksessa jo aiemmin Mika Elon pohtiessa taideteokseen auran problematiikkaa (luku 3.1.2 Masakulttuurin puolustus). Elo totesi, että valokuvassa aura rakentuu olenaisesti toiston ja toisinnon varaan ja on tältä pohjalta myös rinnastettu Derridan *différance*en (Elo 2005, 164). Lisäksi hän tulkitsi Walter Benjaminin auran käsitettä siten, että mediaalisuudessa ylipäänsä on kysymys ”tilallisen ja ajallisen eroamisen, *différance*en, liikkeestä, välitilan avautumisesta” (ibid., 221). Samassa yhteydessä todettiin, että Theodor Adornon lumeen, Walter Benjaminin auran ja Jacques Derridan *différance*en käsitteillä näyttäisi lisäksi olevan jotain yhteistä. Tämä yhteinen on sellainen mediaesitykseen tai -tekstiin liittyvä asia, eräänlainen kummallisuus, joka on ymmärrettävissä tai havaittavissa, mutta ei ole käsin kosketeltavissa tai merkitykseltään määriteltävissä.

Valokuvaan tämä kummallisuus voi tulla siten, että valokuva monistettavana taideteoksena voi olla läsnä kaikkialla, mutta sen esittämä asia, niin luonnonmukaiselta kuin se kuvassa näyttääkin, on väistämättä kuitenkin aina poissa. Se voi tulla myös siten, että arkisesta tilanteesta otettu valokuva näyttää epätodelliselta tai siten, että valokuvattu tapahtuma jää elämään jatkuvien uudelleentulkintojen ketjuna. Kuvan ”alkuperän alkuperää” (vrt. Pasanen 1988, 7) ei voi tavoittaa. Näin valokuvaankin voidaan liittää auran, lumeen tai *différance*en käsite.

Erityisesti auran problematiikka on koskettanut valokuvauksen diskursseja, koska se on yksi niistä tekijöistä, jotka erottavat modernin ja postmodernin valokuvauksen. Grundberg (1990a, 13) toteaa, että alun perin tekijän aura puuttui valokuvasta ikään kuin automaattisesti. Modernin kuvataiteen kriitikoille valokuva ei ollut taiteilijuuden osoitus, vaan pelkkien valintojen tulos. Näin valokuva soveltui hyvin postmodernin kuvataiteen välineeksi. Valokuvan avulla pyrittiin osoittamaan kuvan toimimista mediana, ei merkitysten välittäjänä. Käsitetaiteen piiristä tulleet uudet valokuvaajasukupolvet eivät Grundbergin mukaan olleet tietoisia valokuvan pitkästä traditiosta, mutta sitäkin tietoisempia nykyaikaisen mediamailman kuvallisuudesta

Tärkeintä poststrukturalismin suhteen on kuitenkin tässä yhteydessä todeta, että poststrukturalistisesti ymmärretty valokuva ei sisällä mitään sellaista pysyvää, johon se voisi viitata. Kaikki valokuvat ovat aina tulkintoja tai uustulkintoja ja jatkavat olemassaoloaan näiden tulkintojen loputtomassa ketjussa. Elon esittämä näkemys aurasta poikkeaa perinteisestä yksioikoisesta tekijään liittyvästä tulkinnasta ja toimii tosiasiasa päin vastoin kuin edellä Grundbergin logiikan pohjalta olisi odotettavissa. Auran käsite samanaikaisesti sekä lähellä että kaukana olevana, *diférencen* tavoin merkitykseltään tavoittamattomana heijastaa poststrukturalistista ajattelutapaa ja voidaan jatkossa liittää postmoderniin valokuvaukseen.

3.3.2 Tiedon arkeologia

Tiedon arkeologian käsite liittyy Michel Foucaultin työhön. *Arkeologia* kehittyi Foucaultin ajattelussa myöhemmin *genealogiaksi*, tämä taas *problematisointien tutkimiseksi* ja lopulta kaikki tämä *ajattelun kriittiseksi historiaksi*. Käsitteiden muuttumisesta tai tarkentumisesta huolimatta hän ei kuitenkaan hylännyt tutkimustapaansa (Alhanen 2007, 20; 34). Käsite tai sen muunnos esiintyy läpi hänen tuotantonsa. Tiedon arkeologiassa Foucaultin tavoitteena oli osoittaa ihmisen ajattelun riippuvuus siitä, mikä kulloinkin on mahdollista. Tällöin siinä tutkitaan tietyltä historialliselta aikakaudelta kaikki se, mikä on saattanut olla mukana muodostamassa vallitsevia diskursseja ja synnyttämässä näin vallitsevaa diskursiivista muodostelmaa.

Foucaultin alkuperäinen hypoteesi lähti havainnosta, että ranskalainen tieteen traditio jakaa tieteet kahteen luokkaan, eksakteihin tieteisiin ja muihin tieteisiin. Edellä mainittujen historiaa leimaavat sellaiset käsitteet kuin säännönmukaisuus sekä puhdas totuus ja järki kun taas jälkimmäisiä sellaiset kuin epäsäännönmukaisuus, mielikuviutus, intuitio ja vaikeaselkoisuus. Mutta entäpä jos olisikin niin, että tiettyinä aikana tiettyssä kulttuurissa tosiasiallisesti myös tätä jälkimmäistä tiedon muotoa ohjaakin joku tietty tiedonmuodostusta määräävä, ei-formaalinen sääntö? Tätä Foucault lähti tutkimaan siten, että hän vertaili tiettyinä aikana ihmisten tietoa, tietoa kielestä ja tietoa taloudesta suhteuttaakseen sen vallitsevaan tieteenfilosofiseen diskurssiin. Foucaultin tarkoitus oli, toisin kuin normaalissa tieteenhistoriallisessa tutkimuksessa, ylittää tieteenalojen rajat ja verrata tieteen tietoa vallitsevaan kieltä koskevaan tietoon, yleisten ideoiden muodostumiseen, toimintaan, tarpeisiin ja tavaravaihtoon. (Foucault 1970, ix–xi.)

Foucaultin johtopäätöksenä oli, että normaali tieteenhistoria kuvaa lyhyesti sanottuna tieteellisen tietoisuuden kehitystä. Tämä tarkoittaa prosessia, jossa keskeisten ongelmien muotoilu, tieteellisten keksintöjen

synty, tieteelliset erimielisyydet ja vastaavat ovat merkittävässä sijalla. Lisäksi se yrittää säilyttää sen, mikä tässä prosessissa on tiedostamatonta ja näkymätöntä: taustalla olevat filosofiset oletukset, muotoilemattomat kysymykset ja ongelmat. Foucault katsoikin omaksi tehtäväkseen paljastaa tiedon tiedostamattoman sisällön. Eli sisällön, joka vaikuttaa tieteellisessä diskurssissa ilman, että sitä otetaan huomioon. Foucaultin havaintojen mukaan kasvitieteilijät, kielitieteilijät ja taloustieteilijät käyttivät tutkimuksissaan samoja menetelmiä käsitteidensä ja teorioidensa rakentamisessa. Nämä menetelmät eivät kuitenkaan lähteneet tieteen omasta kysymyksenasettelusta, vaan olivat paljastettavissa vain eri teorioiden, käsitteiden ja tutkimuskohteiden erillisen tarkastelun kautta. Tätä tarkastelutapaa Foucault kutsui arkeologiseksi. (Ibid., ix-xi.)

Foucault täsmentää tiedonarkeologista lähestymistapaa muun muassa kiinnittämällä huomiota muutoksen, kausaliteetin ja subjektin ongelmaan. Muutos on Foucaultille tärkeä tutkimuksen kohde. Monissa hyvin erilaissa tieteissä on ollut yllättävästi havaittavissa suurta yhtäaikaista muutosta. Muutoksia ei kuitenkaan tulisi tutkia ilmiöiden jatkuvuuden, ajan hengen, yksilösuoritusten tai muun vastaavan yleisen logiikan tarjoamassa viitekehyksessä, vaan tarttua niihin niiden omassa erikoisuudessaan. Kausaliteetin ongelma liittyy edelliseen siten, että muutosten syille ei ole olemassa sellaista yleistä teoriaa, jolle niiden analyysin voisi perustaa. Ajan henki, teknologiset ja sosiaaliset muutokset ja vastaavat selitykset ovat pikemminkin magiaa kuin todellisuuteen perustuvia. Muutosta koskevan tieteellisen teorian syntymistä odotellessa Foucault keskittyikin muutoksen kuvaamiseen sellaisenaan. (Ibid., xii-xiv.)

Subjektin ongelma syntyy siitä, että vaikka yksilöillä on merkitystä tieteen kehityksessä, tämän merkityksen ymmärtäminen ei ole riittävä kokonaisuuden ymmärtämiseksi. Yksilöiden työtä on tutkittava siinä yhteydessä, mikä tekee heidän työnsä merkitykselliseksi. Toisin sanoen, missä olosuhteissa tieteen tekijän työ voi tulla osaksi vallitsevaa tieteellistä diskurssia? Diskurssi on kuitenkin niin monimutkainen osa todellisuutta, että sitä voidaan ja tulee lähestyä eri tasoilla ja eri metodien avulla. Omalta osaltaan Foucault kuitenkin hylkää kaksi näkökulmaa. Toinen niistä on fenomenologinen näkökulma, joka antaa ehdottoman etuoikeuden havainnoivalle subjektille. Yksilön näkemys kaiken historiallisuuden lähtökohtana johdattaa transsendentaaliseen tietoisuuteen. Analyysin lähtökohtana tulisikin Foucaultin mukaan pitää mieluummin diskursiivisen käytännön teoriaa kuin tietävän subjektin teoriaa. (Ibid., xii-xiv.)

Toinen näkökulma on strukturalismi, vaikka Foucault yhtymäkohdat tähän suuntaan myöntääkin. Hän kieltää käyttävänsä strukturalistiseen analyysiin kuuluvia metodeja tai käsitteitä ja pitää itsestäänselvyytenä myös oman diskurssinsa tiedostamattomia yhteyksiä. Kuitenkin hän näkee yksioikoisena myös sen, että kaikki tieteelliseen analyysiin liittyvä

monimutkaisuus voitaisiin käsitellä yhden hienolta kuulostavan, mutta epätarkan tieteellisen käsitteen avulla. (Ibid., xii–xiv.)

Foucault korosti siis itse pesäeroa strukturalismiin. Kai Alhasen (2007, 37–38) tulkinnan mukaan Foucaultin yhdisti strukturalismiin lähinnä vain edellä Foucaultin esiin tuoma ajatus siitä, että stukturalismi asetti kysymyksen subjektiviteetista toisin kuin vallitseva fenomenologinen filosofia. 1960-luvun lopun stukturalisteista Foucault erottui korostamalla, että hän tutki historiallisesti muuttuvia diskursseja eikä kielen tai ajattelun universaaleja rakenteita.

Tietyllä tavalla tiedon arkeologia voidaan ymmärtää siis tutkimusmenetelmäksi. Jokaista yhteiskuntamuotoa leimaa sille ominainen implisiittinen tietomuoto (*savoir*). Tämä sisältää kaiken filosofiasta instituutioiden ja tapojen kautta arki ajatteluun. Tämä tietomuoto eroaa siitä, mitä löytyy tieteellisistä teoksista, filosofioista ja uskonnoista. Mutta juuri se tekee *teorian*, *mielipiteen* tai *käytännön* mahdolliseksi. Esimerkiksi Euroopan suurten eristyslaitosten perustaminen synnytti hulluutta ja ei-hulluutta koskevan tietomuodon, jonka tiedonarkeologisen tutkimuksen Foucault aloitti väitöskirjassaan *Hulluuden historia*²⁷ ja jatkoi useissa muissa teoksissaan. (Vrt. Barker 2002, 77–81.)

Foucaultin (1998) mukaan tämä tutkimustapa kiinnosti häntä, koska ”se tekee mahdolliseksi välttää koko ongelman teorian ensisijaisuudesta käytäntöön, ja päinvastoin”. Tässä tutkimustavassa Foucault asetti käytännöt, instituutiot ja teoriat samalle tasolle etsien sellaista niille kaikille yhteistä tietomuotoa, joka on tehnyt ne mahdollisiksi. Toisin sanoen niitä konstituoivan ja historiallisen tietomuodon pohjaa.

Kuten varsinaisessa arkeologiassakin, tässä päätelmiä instituutioista ja teorioista tehdään jälkien tasolla. Nämä jäljet ovat kuitenkin lähes poikkeuksetta verbaalisia. Analogisesti arkeologisen tutkimuksen kanssa jälkien kokonaisuus muodostaa eräänlaisen tutkittavan alan, kun jälkiä kohdellaan homogeenisina ja tasavertaisina. Tutkimusongelma muodostuu siitä, kuinka näiden jälkien välille löydetään riittävästi yhtäläisyyksiä, jotta voitaisiin puhua esimerkiksi rakenteista.

Suuri käytännön vaikeus tutkimuksessa muodostuu siitä, että mitään tieteellisiä, aatehistoriallisia tai muita valintoja jälkien lukemisessa ei voida hyväksyä, vaan kaikkea tietoa on kohdeltava samanarvoisena: ”Kaikki kieliopin tutkijat, kaikki taloustieteilijät voi lukea. Klinikana syntyä varten luin kaikki lääketieteelliset teokset joilla oli metodista merkitystä ajanjaksolla 1780–1820. Valinnat, joita voisi tehdä, ovat häpeällisiä, eikä niitä saa olla. Kaikki on vaan luettava, kaikki tutkittava. Toisin sanottu-

²⁷ Michel Foucault: *History of Madness*. (Käännös Jonathan Murphy ja Jean Khalfa). Routledge.

na, saatavilla täytyy olla tietyn ajanjakson tietyn hetken koko arkisto. Ja arkeologia on, tiukassa mielessä, tiedettä tästä arkistosta” (Foucault 1998).

Foucault ei siis hyväksynyt strukturalistisen semiotiikan käsitystä kielestä autonomisena järjestelmänä, joka toimii omien lakiansa varassa. Toisaalta hän ei myöskään hyväksynyt hermeneuttista tapaa etsiä kielen piilomerkityksiä. Näiden tilalle hän toi eri tavoin syntyneen, historiallista alkuperää olevan diskurssin käsitteensä. Derridan käsityksen mukaan kielen merkitykset muuttuvat nopeasti uudelleentulkintojen myötä, eikä erillistä stabiilia tilaa voida määritellä. Foucaultin diskurssi voidaan kuitenkin ymmärtää tällaiseksi stabiiliksi tilaksi, missä kielen merkitykset vakiintuvat ainakin hetkittäin. Tällöin vallitseva diskurssi konstruoi, määrittää ja tuottaa tiedon kohteet älyllisesti hyväksyttävällä tavalla jättäen vaihtoehtoiset argumentit vähemmän hyväksyttäviksi.

Foucaultin diskurssit muodostavat yhdessä laajemman käytännön: diskursiivisen muodostuman. Ihmistieteissä usein diskurssista puhuttaessa tarkoitetaan tosiasiaa juuri tällaista diskursiivista muodostumaa (vrt. Barker 2002, 77–81). Kai Alhasen mukaan diskurssista ja diskursiivisesta muodostumasta voidaan kuitenkin toisaalta puhua Foucaultin itsensä tapaan myös samassa merkityksessä. Alhanen tarkentaa itse Foucaultin diskursiivisen muodostuman käsitettä tutkimansa diskursiivisen käytännön käsitteen avulla. Näin ”diskursiivinen muodostelma koostuu joukosta *samojen diskursiivisten käytäntöjen sääntöjen* mukaan muodostetuja kasaumia”. Vaikka Foucault itse yrittikin muotoilla näiden sääntöjen muodostumisen yleistä logiikkaa, jäi tämä työ jotenkin vajaaksi tai keskenäiseksi. (Alhanen 2007, 70–77.)

Omasta puolestaan Barker (2002, 78–79) yleistää diskursiivisen muodostuman samassa aihepiirissä pysyttelevien samanlaisten puhetapojen, aiheiden ja ideoiden joukoksi. Näin Foucaultin tutkimuksessa *Klinikan synty* diskursiivinen muodostuma koostui hulluutta koskevasta tiedosta, hulluutta koskevien puheiden ja ajatusten sopivaisuussäännöistä, hulluista, joissa hulluus personifioituu, prosesseista, joissa hulluutta koskeva tieto auktorisoituu ja hulluutta käsittelevien laitosten piirissä vallitsevista käytännöistä. Lisäksi on huomioitava, että hulluuden diskursiivisessa muodostumassa ovat mukana myös historiallisesti aiemmat hulluutta koskevat diskurssit, jotka tuottavat uutta hulluutta koskevaa tietoa.

Foucaultin ajattelu voidaan määritellä jälkistrukturalistiseksi, koska hän ei hyväksynyt yleistä merkityksenmuodostusteoriaa. Kuitenkin merkityksiä voidaan Foucaultinkin mukaan määritellä ja ymmärtää historiallisesti rajattujen diskurssien piirissä. Tästä näkökulmasta kuvan tai valokuvan tulkinnan tarkastelu eri diskurssien piirissä on relevantti tarkastelutapa. Foucaultilaisittain tulkittuna nämä diskurssit voivat hyvin olla toisilleen täysin vastakkaisia, mutta näin ei välttämättä tarvitse olla.

Diskursiiviset käytännöt foucaulilaisittain ymmärrettynä muodostavat myös käsillä olevan tutkimuksen viitekehyksen kuten tutkimustehävän yhteydessä (luku 2.1) esitettiin. Tässä tutkimuksessa valokuvaus ymmärretään diskursiivisena kokonaisuutena, johon valokuvaa koskevien lausumien lisäksi kuuluvat valokuvauksesta käsityksiään esittävät auktoriteetit sekä valokuvauksen tekninen tuottamis- ja esittämiskonteksti. Seuraavasta pääluvusta alkaen valokuvaa tarkastellaankin tällaisten valokuvadiskurssien muodostamina kokonaisuuksina.

Myös diskurssien väliin jäävät jaksot ovat mielenkiintoisia. Niitä analysoimalla saatetaan löytää ne tekijät, jotka ovat johtaneet diskurssin muutokseen. Tässä tutkimuksessa diskurssien välisen kulttuurisen katkoksen ajatus sisältää sen, että valokuvaa ei enää ymmärretä samalla tavoin kuin aiemmin. Ennen digitaalista vallankumousta valokuvauksen keksiminen oli tällainen mielenkiintoinen jakso, koska sen jälkeen voidaan havaita kuvallisten diskurssien selkeä muutos. Foucaultilainen tutkimusote ei kuitenkaan hae diskurssin muutokseen uutta diskurssia edeltävästä ajattelun kehityksestä, vaan monesta muusta samanaikaisesti tapahtuneesta, asiaan näennäisesti mitenkään liittyneestä tapahtumasta

3.3.3 Havainnon historiallisuus

Jonathan Craryn tutkimuksen *Techniques of the Observer* (1990) tarkastelutapa muistuttaa Foucaultin tiedon arkeologiaa. Hän kohdistaa huomionsa suhteellisen rajattuihin aikajaksoihin, 1820–30 ja myöhemmin 1870–80, mutta tutkii visuaalisuuden modernisoitumista hyvin monista näkökulmista. Itse hän liittääkin työnsä Foucaultin näkemyksiin 1800-luvun moderniteettien, uusien valtarakenteiden ja uusien subjektiviteetti-muotojen synnystä. Foucaultin mukaan yksilö tuli tuolloin tieteellisen tutkimuksen kohteeksi ja määrälliset sekä tilastolliset normit alkoivat määritellä yksilön normaalia olotilaa. Näin yksilö tuli näkyväksi yhteiskunnassa. Crary pyrkii täydentämään tätä kuvaa osoittamalla, kuinka havainnoiva yksilö tuli tutkimuksen ja tiedon kohteeksi tiettyinä 1800-luvun alkuvuosikymmeninä ja kuinka sittemmin vallitsevaksi muotoutunut käsitys havainnoivasta yksilöstä syntyi. (Crary 1990, 14–19.)

Crary pyrkii osoittamaan, kuinka näkeminen oli optisista lainalaisuuksistaan huolimatta historiallisesti sidoksissa laajempaan subjektiviteetin muotoutumiseen, mikä oli osa yhteiskunnan modernisoitumista ja rationalisoitumista. Crary kritisoi näkemystä, jonka mukaan länsimaisen kulttuurin käsitys visuaalisuudesta muodostaisi jonkinlaisen pitkän traditionaalisen jatkuvuuden Platonista nykyaikaan. Tähän jatkuvuuteen on sisällytetty myös ajatus siitä, että valokuvauksen ja elokuvan synty olisi vain luonnollinen kehitysaskel *camera obscuran*²⁸ jälkeen. Lisäksi tällainen näkemys edellyttäisi, että katsojan suhde ympäröivään maail-

maan pysyisi koko ajan samana. Valokuvan ja elokuvan historia on Craryn mukaan tulvillaan vastaavaa evolutionaarista tulkintaa. (Ibid., 1–66.)

Tällä tulkinnalla on Craryn mukaan myös tärkeitä poliittisia ulottuvuuksia. Konservatiivinen tulkinta näkee perspektiivin, ja myöhemmin valokuvauksen keksimisen, osana ihmisen tiedon kumuloitumista ja oikean tieteellisen maailmankuvan syntyä. Valokuvaus liitetään samaan ketjuun, johon kuuluvat Galileo, Newton ja empirismi. Vastaavasti radiokaali historiankirjoitus näkee camera obscuran ja elokuvan vuosisatoja jatkuneen taidokkaasti hallitun poliittisen ja sosiaalisen vallan välikappaleina. Tästä näkökulmasta nämä välineet ovat toimineet ideologisesti porvarillisen humanismin episteemisinä representaativälineinä. Craryn kontribuutio onkin, että camera obscuran aikaa ennen valokuvauksen keksimistä ja sen jälkeen ei voi verrata toisiinsa, koska vuosien 1820–1830 tienoilla tapahtui ratkaiseva muutos myös siinä, miten näkeminen ymmärrettiin ja mitä katsominen tai havainnoiminen ylipäänsä oli. (Ibid.)

Craryn mukaan 1600- ja 1700-luvuilla nimenomaan camera obscura muodosti sen mallin, jolle näkemistä ja ihmisen suhdetta ulkomaailmaan kuvattiin myös yleisellä tasolla. Camera obscura toimi käytännöllisenä kuvantekovälineenä, mutta sen sijaan, että se olisi ollut pelkkä optinen instrumentti, siitä muodostui eräänlainen paradigma tai tieteellinen metafora, joka ilmensi myös rationaalista ja empirististä ajattelua. Niille, jotka ymmärsivät camera obscuran toimintaperiaatteen, se edusti täydellisen ”transparenttia mediaa” ja niillekin, jotka eivät sitä mahdollisesti kaikin osin ymmärtäneet, se merkitsi uusia illusorisia nautintoja. (Ibid.)

Camera obscura erotti kohteen ja sen kuvautumisen toisistaan. Näin sen rakentama diskurssi myös erotti ensi kertaa yksilön häntä ympäröi-

²⁸ Valokuvauskone eli kamera on saanut nimensä huonetta tarkoittavasta sanasta. Hyvin kaukaisista ajoista saakka on tunnettu, että kun pimeään huoneeseen avataan yhteen seinään pieni reikä, heijastuu huoneen edessä oleva maisema ylösalaisena kuvana huoneen takaseinään. Tämän keksinnön käyttö kuvien valmistuksen apuna alkoi jo renessanssiaikana. Pimeitä huoneita rakennettiin pelkästään kuvan maalaamista varten. Tällaisia huoneita kutsuttiin nimellä *camera obscura* i. pimeä huone. Keksinnön toinen puoli, hopean tummuminen valossa todettiin jo vuonna 1727 (tai 1725), jolloin saksalainen kemisti Johann Heinrich Schulze todisti hopeanitraattien valoherkkyyden. Monien vaiheiden jälkeen vuonna 1839 Ranskan tiedeakatemia ilmoitti, että valokuvaus on keksitty ja se lahjoitetaan maailmalle. (Vrt. esim. Newhall 1982, 9–25; Saraste 1996, 12–29.) Valokuvan keksimisen jälkeen kiinnostus valokuvatekniikan kehittämiseen oli suurta ja 1900-luvun alkupuolelle tultaessa oli jo ehditty keksiä, soveltaa ja unohtaa lukuisia erilaisia hopeapohjaisia valokuvausmenetelmiä. Craryn kritisoima konservatiivinen näkökulma liittää valokuvauksen osaksi tieteellisteknistä vallankumousta. Tällöin valokuvauksen keksiminen rinnastetaan esimerkiksi höyrykoneen (esim. Watt 1769), sähkövalon (esim. Edison 1879) ja puhelimen (Bell 1876) keksimiseen.

västä maailmasta ja oli osallisena kokonaan uuden subjektiviteetin syntymisessä. Newtonin, Locken ja Descartesin kirjoituksissa camera obscura esitetään yhtä aikaa sekä empiirisen ilmiön havainnoinnin että reflektiivisen introspektion mallina. Ajan oloon camera obscuran malli laajentui tieteelliseksi paradigmaksi kaikkien aistien ja ulkomaailman välisestä suhteesta. Tämä paradigma kuitenkin kuihtui 1800-luvun alkupuolelle tultaessa. Näistä ajoista alkaen camera obscuran kuvaa ei ole enää voitu pitää totuuden tai oikein näkemisen synonyyminä. Näin ollen valokuvauskin on syntynyt kokonaan toiseen diskurssiin. (Ibid.)

Tarkentunut käsitys ihmisen aistien toiminnasta ja fysiikan lainallisuuksista (mm. valon ja värin ominaisuuksista) muutti tuolloin perusteellisesti käsitystä näkemisestä ja kokemisesta. Ihmistä ei enää nähty tyhjänä tauluna, johon ulkoisen maailman viestit kirjautuivat, vaan näkemiseen sisällytettiin myös subjektiivinen ja psykologinen puoli. Saatettiin puhua erikseen ulkoisesta ja sisäisestä näkemisestä. Tämä kaikki johti näkemykseen modernista katsojasta, mikä on modernin visuaalisuuden toinen puoli. Toinen puoli on moderni visuaalinen tekniikka. 1800-luvun jälkipuoliskolla otettiinkin käyttöön lukuisia uusia visuaalisia tekniikoita, joissa näkemisen hallusorista luonnetta käytettiin hyväksi. Tällaisia olivat esimerkiksi traumatroopit, phenakistiskoopit, zoetroopit ja stereoskoopit.²⁹ Näin muotoutunut moderni visuaalisuus on Craryn mukaan jälleen mielenkiinnon ja keskustelun kohteena sen teknisissä perusteissa tapahtuvien suurten muutosten vuoksi. (Ibid., 67–136; 1–3.)

Jatkoteoksessaan *Suspensions of Perception* (1999) Crary on laajentanut näkökulmaansa näkemisestä kaikkien aistien tasolle. Hänen mukaansa modernina aikana näkeminen on vain yksi ”ruumiin kerrostuma”, johon voidaan ulkoisesti vaikuttaa tai joka voi käsitellä ulkoisia vaikutuksia. Näin ollen pelkästään visuaaliset käsitteet eivät ole riittäviä selittämään näkemiseen liittyvää problematiikkaa. Crary käyttääkin vaikeana ja problemaattisena pitämäänsä *perception* käsitettä³⁰ korostaakseen havainnon syntymisen moniaistillisuutta. Lisäksi Crary pyrki havainnollistamaan niitä seurauksia, mitä modernin visuaalisuuden synnyllä on ollut. Esimerkiksi maalaustaiteen moderni käänne 1870–80 luvuilla oli itse asiasta seurausta jo tapahtuneesta näkemistävän muutoksesta, ei uuden näkemistävän synty, kuten yleisesti on esitetty. (Ibid., 1–10.)

²⁹ Traumatroopissa, phenakistiskoopissa ja zoetropissa käytettiin hyväksi silmän jälkikuvaa liikkuvan kuvan illusion luomiseksi. Stereoskoopeilla luotiin kolmiulotteinen vaikutelma kahden erillisen kuvan avulla. Vastaavia laitteita tai esityslaitteistoja oli lukuisia muitakin.

³⁰ Sanakirjojen mukaan sanaan liittyy mm. havaitseminen, havainnointi, havaintokyky, tajuaminen, käsityskyky, tietoisuus, havainto ja tarkkanäköisyys.

Jo aiemmin on todettu, että ajatus havainnon mediumin historiallisuudesta liittyy läheisesti myös käsillä olevan tutkimuksen problematiikkaan. Ihmisten luonnollisten kokemusten katoaminen ja korvautuminen erilaisten medioiden avulla tuotetuiksi esiintyi ongelmana jo kriittisen teorian ja teknisen jäljentämisen aikakaudella, mutta saavuttaa nyt digitaalisuuden ja jatkossa mahdollisesti myös biotekniikan myötä aivan uusia mittasuhteita. Tämän seurauksena nykyiselle jatkuvasti eskaloituvalle median kehitykselle haetaan mielellään sekä teoreettisia että moraalisia perusteluja. Poststrukturalismi ja postmodernismi voidaan hyvin nähdä tällaisena perusteluna olemassa olevalle kehitykselle.

Jonathan Crary onkin tutkimuksissaan esittänyt näkemyksen siitä, että tapa, millä ihmiset keskittyvät katsomaan, kuuntelemaan tai ylipäänsä havaitsemaan jotakin, on luonteeltaan historiallinen. Craryn tutkimukset puoltavat havainnon mediumin historiallista tulkintaa. Havaitseminen edellyttää aina keskittymistä johonkin samanaikaisesti, kun jotakin muuta jätetään pois. Näkökulman merkitystä on helppo perustella. Kuviin liittyvää tutkimusta ei voi tehdä pelkästään kuvia tutkimalla, mutta ei myöskään pelkästään kuvan tekijöitä tai tekemisen ja katsomisen kontekstia tutkimalla. On tutkittava myös, mitä kuvien katsomisessa tapahtuu. (Vrt. myös Seppänen 2001, 124–137.)

3.3.4 Yhteenveto ja keskeiset havainnot

Edellä poststrukturalismia pidettiin jossakin määrin kriittisen teorian perillisenä. Kriittinen teoria keskittyi kieltämisen muotoiluun eikä katsonut tehtäväkseen vaihtoehtojen esittämistä. Yhden kriittisen teorian keskeisen ajatuksen mukaan ihmisen tajunta ei ylitä vallitsevan kulttuurin asettamia rajoja, mutta oikea taide pystyy näyttämään esityksen ja todellisuuden välisen eron. Vastaavasti edellä strukturalistisen näkemyksen käsitteilyn lopuksi todettiin, että esimerkiksi pyrkimykset erilaisten lukutaitojen määrittelyyn juontavat juurensa strukturalistisen semiotiikan diskurssiin, missä kaikelle voidaan hakea yleisiä merkityksiä. Tällöin esimerkiksi valokuvassa satunnaisesti tai olosuhteiden pakosta syntyneille merkeille saatetaan hakea perusteettomasti merkityksiä.

Poststrukturalistisen näkemyksen mukaan tekstit ovat puolestaan aina monitarkoituksellisia ja monimerkityksisiä. Tällöin ei kuvan alkuperä tai synty tapa olekaan mielenkiintoinen. Valokuvan katsojat voivat ymmärtää kuvan monella eri tavalla, eikä kuvan alkuperää tai tulkintaa voida pysyvästi kiinnittää mihinkään erikoiseen yhteyteen. Jacques Derridaan viitaten voitaisiin todeta, että kirjailijan, valokuvaajan tai muun merkin laatijan pyrkimykset eivät edes periaatteessa voi toteutua. Jos ne tekijän mielestä toteutuisivatkin, niin ne dekonstruoituvat tekstin omasta vaikutuksesta.

Edellä on viitattu Mika Elon (2005, 164, 221). näkemykseen, että Benjaminin aura ja Derridan *différance* viittaisivat samaan valokuvan mediaaliseen ominaisuuteen, jota hän kutsuu välitilan avautumiseksi. Myös tällaista näkemystä voi pitää postrukturalistisena. Kuvan merkitys ei ole sidottu kuvaan, kuvan ottajaan, kohteeseen tai aikaan. *Différance*-ajattelun mukaan onkin mahdollista, että vasta tulevaisuus tuo mahdollisuuden tekstin tulkintaan. Tästä näkökulmasta ero kuvan ja valokuvan välillä kielletään jo lähtökohtaisesti.

Jo kriittistä teoriaa koskevissa havainnoissa (luku 3.1.3) todettiin, että Jacques Derridan, Walter Benjaminin ja Theodor Adornon ajatuksista löytyy kaikista jotain yhteistä. Derrida toi esiin *différance*n, Benjamin puhui aurasta ja Adorno lumeesta. Vaikka nämä käsitteet ovat vaikeita hahmottaa, ne tuntuvat kuitenkin viittaavan ainakin osittain johonkin samaan. Tällä tarkoitettiin sellaista mediaesitykseen tai -tekstiin liittyvää asiaa, joka on ymmärrettävissä tai havaittavissa, mutta ei ole käsin kosketeltavissa tai merkityksellisesti määriteltävissä. Aurasta tai *différance*sta puhuttaessa päädytään helposti poststrukturalistiseen filosofiaan.

Toisaalta edellä kuitenkin väitettiin, että auran problematiikka koskettaa valokuvauksen diskursseja, koska se on yksi niistä tekijöistä, jotka erottavat modernin ja postmodernin valokuvauksen. Valokuvauksesta tuli postmodernin kuvataiteen media juuri sen vuoksi, että siitä puuttui aura. Valokuvan avulla pyrittiin osoittamaan kuvan toimimista medianä, ei merkitysten välittäjänä tai taiteilijuuden osoituksena. Tässä yhteydessä tämä alun perin Grundbergin (1990a, 13) esittämä näkemys voidaan kuitenkin tulkita enemmän historian kuvaukseksi kuin valokuvaan kohdistuvaksi analyysiksi.

Valokuvaan liitetynä aura samanaikaisesti sekä lähellä että kaukana olevana, *différance*n tavoin merkitykseltään tavoittamattomana tulkittiin edellä ilmentävän ennen kaikkea postrukturalistista ajattelutapaa. Todettiin, että postrukturalistisesti ymmärretty valokuva ei sisällä mitään sellaista pysyvää, johon se voisi viitata. Kaikki valokuvat ovat aina tulkintoja tai uustulkintoja ja jatkavat olemassaoloaan näiden tulkintojen loputtomassa ketjussa. Ainakin jossakin suhteessa postmodernia valokuvaukseen voidaan tältä pohjalta pitää postrukturalistisen ajattelun seurauksena.

Edellä esitellyn Foucaultin tiedonarkeologisen ajattelun pohjalta voidaan ajatella, että tietyn aikakauden ja kulttuurin tai osakulttuurin valokuvat kuuluvat sellaiseen diskurssiin, jonka tulkinta on mahdollista edellyttäen, että tunnemme kaikki muut tähän diskurssiin vaikuttavat tekijät. Toisaalta pitkässä historiassa tulkinnan alkulähtökohdat yleensä katoavat, minkä myötä kuvan originaali alkuperäkin katoaa. Tämä tulee vastaan valokuvan postmodernissa kritiikissä, kun vanhojen valokuvien

ja valokuvaajien nostaminen nykyaikaisen taiteellisen diskurssin piiriin asetetaan kyseenalaiseksi.

Myös Jonathan Craryn (1990, 1999) valokuvaankin läheisesti liittyvät tutkimukset ovat hyvä esimerkki siitä, kuinka tiedonarkeologinen tutkimus osoittaa vallitsevan ajattelutavan historialliset yhteydet täysin toisiksi kuin on totuttu ajattelemaan. Craryn näkemystä voisi kutsua havainnon historiallisuuden periaatteeksi. Sen mukaan sillä, kuinka ihmiset keskittyvät katsomaan, kuuntelemaan tai ylipäänsä havaitsemaan jotakin, on syvästi historiallinen luonne. Tapa, jolla ihmiset havainnoivat maailmaa, ei ole historiallisesti pysyvä, vaan taloudellisten, sosiaalisten, teknisten ja kulttuuristen tekijöiden yhteisvaikutuksen tulos. Tältä pohjalta nykyinen kuvien katsomistapa on seurausta siitä syvästä subjektiviteetin muutoksesta, jonka teollistumis- ja modernisoitumisprosessi on saanut aikaan.

Tämä katsomisen ja näkemisen muutos toi mukanaan katsovan subjektin ja erotti modernin ihmisen kartesiolaisen perspektiivin ajasta. Vasta katsova subjekti loi edellytyksen näkemisen ja katsomisen tekniikan kehitykselle. Craryn käsitykset poikkeavat monin tavoin totutuista ajatuskuvioista. Valokuvauksen keksiminen ei muuttanut ihmisten tapaa katsoa, vaan valokuvauksen keksiminen oli mahdollista, koska havainnon diskurssi oli muuttunut. Samoin moderni maalaustaide oli seurausta jo tapahtuneesta näkemistavan muutoksesta, ei uuden näkemistavan synty, kuten yleisesti on esitetty.

Voitaisiin siis ajatella, että mediateksteihin sisältyviä alkuperäisiä merkityksiä ei poststrukturalistisenkaan ajattelun mukaan kokonaan aseteta kyseenalaisiksi. Niiden löytäminen ja esittäminen vain saattaa olla vaikeaa tai mahdotonta. Toisaalta havainnon historiallisuuden periaatteen mukaisesti on mahdollista ajatella, että poststrukturalistisen ajattelutavan synty avasi mahdollisuuden sille, että myös valokuvia saatettiin ymmärtää postmoderniin tapaan ja valokuvan ympärille syntyi kokonaan uusi diskurssi.

Tämän ja kahden edellisen luvun havaintojen pohjalta valokuvadiskurssien taustaksi on mahdollista nyt tehdä yhteenveto, missä kolme filosofista perusajatusta johtavat itse asiassa myös kolmeen erilaiseen vastaukseen sen suhteen, mikä tai mitä valokuva on.

Kriittisen teorian mukaan valokuvan on erotuttava arjesta. Sen on näytettävä, että se on nimenomaan valokuva. Valokuva on tällöin arkisen elämän kuvaus, mutta arkielämästä erottuvalla toisella tasolla. Parhaimmillaan se on shokeeraava ja vieraannuttava, jotta katsojaa ympäröivän tyynnyttävän massakulttuurin vaikutus rikkoutuisi ja arkiseen elämään saataisiin riittävästi etäisyyttä, jotta sitä voisi ymmärtää.

Vastaavasti strukturalistisen semiotiikan mukaan valokuvat ovat tietyllä kielellä laadittuja kertomuksia todellisuudesta. Niiden ymmärtäminen edellyttää, että niitä on osattava tulkita ja lukea. Pisimmilleen vietyinä tämä tarkoittaisi oman kuvallisen kielen konstruointia ja kuvallisen lukutaidon kehittämistä.

Poststrukturalistisen ajattelun mukaan valokuvia ei taas varsinaisesti ole. Valokuva on vain yksi tapa jäsentää todellisuutta, jossa ihminen elää. Tällöin ei ole mielekasta puhua erikseen esimerkiksi kuvasta ja valokuvasta. Valokuvan digitalisoitumisella on väistämättä erilainen vaikutus riippuen siitä, mistä edellä mainitusta näkökulmasta asiaa tarkastellaan. Tämä tulee esiin, kun tarkastelua jatketaan erikseen modernin, postmodernin ja globaalin diskurssin piirissä.

4 Valokuvan moderni diskurssi

1900-luvun modernismissa valokuvaus oli ainutlaatuinen media sen vuoksi, että se kuvasi asioita todentuntuisesti toisin kuin maalaus-, kuvanveisto- tai muu taide tai media. Modernismissa maalaustaidetta tuli käsitellä maalaustaiteena, kuvanveistoa kuvanveistona ja valokuvausta valokuvauksena. Kuvien esittämät asiat eivät sellaisenaan olleet merkityksellisiä taiteellisen arvostuksen kannalta, vaan se, miten valokuvauksellisesti asiat esitettiin. Valokuvan oman muotokielen säilyttäminen oli taiteellisen arvostuksen ja legitimiin lähtökohta. (Vrt. Grundberg 1990a, 13–14).

Ilmeisesti moderni valokuvauksessakin alkoi selkeämmin hahmottua vasta sitten kun se kiellettiin. Vasta postmoderni alkoi tarkentaa modernin rajoja. Modernista on luonnollisesti puhuttu lähes koko 1900-luvun ajan. Tässä esityksessä moderni nähdään kuitenkin valokuvauksen kypsimmän kehityskauden mukaan. Toisin sanoen sen, mikä asetettiin kyseenalaiseksi postmodernin kritiikin myötä. Tällöin tullaan itsenäisen valokuvauksen kulta-aikaan ja sellaisiin valokuvaajiin kuin Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, William Klein, Garry Winogrand ja Lee Friedlander sekä toisaalta Paul Strand, Edward Weston ja Minor White³¹ (kuvat 6–11, sivut 117–118 ja kuva 12, sivu 138). Nämä valokuvaajat edustavat kaikkea sitä, mitä valokuvauksessa ainakin jälkeenpäin voidaan pitää modernina ilmaisuna. He hallitsivat kaikki välineensä omalla persoonallisella tyyllillään ja käyttivät tietoisesti hyväkseen sellaisia ilmaisukeinoja, jotka olivat tyypillisiä vain valokuvaukselle. Myöhempään kritiikkiin liittyen: kaikki olivat kuu-luisia tähtiä, joiden töitä esitettiin arvostetuissa taidegallerioissa.

4.1 Modernin valokuvauksen muotokieli

Etsittäessä modernin valokuvauksen muotokieltä voidaan aloittaa modernin valokuvauksen kehityksestä. Naomi Rosenblomin valokuvauksen historiassa (1984) modernismi liitetään ensi kertaa valokuvaukseen 1920-luvulla. Rosenblomin mukaan maailmansotien välinen aika oli kyllästetty valokuvilla. Journalististen ja kaupallisten käyttöyhteyksien lisäksi valokuvaus tuli mukaan kuvataiteen avantgardistisiin liikkeisiin. 1920-lukuun voidaan liittää tekninen kehitys, urbanisaatio, elokuva sekä sellaiset taiteelliset suuntaukset kuten kubismi, konstruktivismi, dadaismi ja surrealisismi. Vastaavasti tuona aikana syntyivät venäläinen konstruktivismi,

³¹ Esimerkiksi Cartier-Bresson 1980; Frank 1959; Klein 1995; Winogrand 1988; Friedlander 1978; Strand 1976; Weston 1971; White 1982.

saksalainen Bauhaus ja Deutsches Werkbund (vrt. luku 2.6.4 Mainoskuvaus). Kaikki tämä innoitti valokuvaajia kokeilemaan valokuvaustekniikan mahdollisuuksia ja ääri-ilmiöitä: monivalotuksia, negatiivien yhdistelyä, liike-epäterävyyttä ja fotogrammeja (ilman kameraa tehtyjä valokuvia). Alexander Rodshenko, Lazlo Moholy Nagy, Man Ray ja John Heartfield liitetään valokuvaushistoriassa tähän aikakauteen. (Ibid., 393, vrt. myös Newhall 1982, 199–216.)

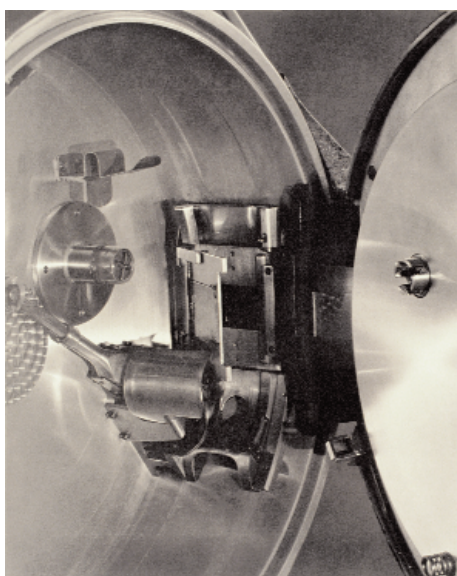
Euroopassa modernismin kehityskulku 1920- ja 30-luvuilla jatkui *suoran valokuvauksen* muodossa. Huomattiin, että kubististen maalareiden töitä voidaan jäljitellä myös yhden valotuksen tekniikalla, kun kuvataan esimerkiksi heijastuksia tai valitaan hyvin poikkeuksellisia perspektiivejä.³² Poikkeuksellisen perspektiivin käytössä lähes abstraktin vaikutelman tarjosivat myös hyvin läheltä otetut valokuvat. (Ibid., 400–411). Amerikassa uusi näkemys saavutti Rosenblomin mukaan lähes kaikki merkittävät valokuvaajat. He hyväksyivät näkemyksen kameran luoman kuvan absoluuttisesta objektiivisuudesta. Reaalimaailma valokuvan kohteena ja tuon ajan presisionistisen maalaustaiteen modernit esteettiset pyrkimykset yhdistyivät. Nämä pyrkimykset täydellistyivät muun muassa Ansel Adamsin, Edward Westonin ja Imogen Cunninghamin perustaman F-64 -ryhmän työssä. (Ibid., 413, 418–422).

Rosenblomin historiakirjoituksen mukaan 1950- ja 1960-luvun amerikkalainen valokuvaus oli monella tapaa suoraa jatkoa edellä kuvatuille pyrkimyksille. Uutena asiana kyseisellä kaudella esiin nousi kuitenkin ajattelutapa, että valokuva voi ulkoisen tulkinnan lisäksi saada myös sisäisen tulkinnan. Näin valokuvankin saatettiin ymmärtää myös sisäisen maailman metaforana. Minor White jatkoi Alfred Stieglizin ja Edward Westonin työtä suuren filmikoon kameralla pyrkimyksenään valokuva, joka mahdollisti myös katsojan oman tulkinnan valokuvan sisällöstä. Tämä johtikin ajatukseen, että ”kuvan sisäinen totuus on ainoa totuus”. Kuvan subjektiivinen tulkinta johti takaisin valokuvateknisten keinojen käyttöön. Toisaalta myös William Kleinin, Robert Frankin ja Lee Friedlanderin edustama uudenlainen kinofilmikameran luova käyttö astui esiin. (Ibid., 515–518.)

Hyvin yhdenmukaisesti edellisen kanssa John Szarkowski sijoitti juuri tähän modernin valokuvauksen kehitysvaiheeseen esseensä *Mirrors and Windows* (1978). Siinä hän jakoi modernin valokuvauksen myöhemmän vaiheen kahteen haaraan. Toisen pyrkimyksenä oli valokuvaajan ulkoisen ja toisen pyrkimyksenä valokuvaajan sisäisen maailman kuvaaminen.

³² Rosenblom käyttää esimerkkinä mm. suomalaisen Vilho Setälän valokuvaa *Little Men, Long Shadows* vuodelta 1939 (Rosenblom 1984, 409). (Kuva 8, sivu 117.)

KUVA 6. Paul Strand: Akeley Motion
Picture Camera, 1923



KUVA 7. Minor White: Twisted Tree,
Point Lobos, California, 1961

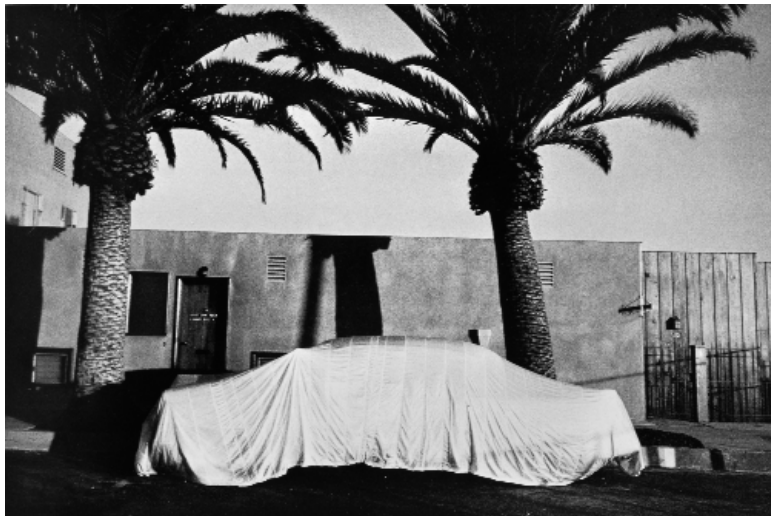
KUVA 8. Vilho Setälä: Little Men, Long
Shadows, 1939



KUVA 9.
William Klein:
Bikini, Moscva
River, Moscow,
1959



KUVA 10.
Robert Frank:
Covered Car —
Long Beach,
California, 1956



KUVA 11.
Gary Winogrand:
Centennial Ball,
Metropolitan
Museum,
New York, 1969

Szarkowski työskenteli pitkään (1962–1991) New Yorkin Modernin taidemuseon (MoMA) valokuvausosaston johtajana ja toimi tänä aikana voimakkaana valokuvateoreettisena mielipidevaikuttajana. Szarkowskia verrataan usein yhdysvaltalaiseen johtavaan taidekriitikko Clement Greenbergiin (esim. Burgin 1986, 146–150; Haapio 1992, 12–15; Seppänen 2001, 39). Molempia voidaan pitää modernismin puolestapuhujina omalla alallaan. Edellä mainitun *Mirrors and Windows* -kirjoituksen lisäksi hänen *Looking at Photographs* -kirjansa (1974) herätti omalla aikanaan huomiota osoittamalla kokonaan uuden tavan tarkastella valokuvia. Tästä tarkastelutavasta tuli myöhemmin olennaisilta osin postmodernin kritiikin kohde. Edellisten kirjoitusten lisäksi modernin valokuvauksen muotokielen kannalta on aiheellista ottaa huomioon myös Szarkowskin kirjoittama esipuhe valokuvateokseen *The Photographer's Eye* (1966). Valokuvateos perustuu MoMa:ssa vuonna 1964 pidettyyn näyttelyyn. Tietyllä tavalla Szarkowskin näkemys modernin valokuvauksen ilmaisukeinoista käy ilmi tästä kirjoituksesta (vrt. Crimp 1990, 57–58; 61–62). Varsinaisesti hän puhuu ominaispiirteistä, ongelmista, kysymyksistä tai näkökulmista valokuvauksen traditioon (Szarkowski 1966, 7–8). Szarkowski nostaa esiin viisi tällaista näkökohtaa. Seuraavassa niistä esitetään lyhyt analyysi.

Ensimmäinen näkökohta on kuvan kohde (The Thing Itself). Szarkowskin mukaan valokuvaajat ovat todenneet, että valokuvat kaikesta vakuuttavuudestaan huolimatta ovat eri asia kuin todellisuus itse. Suuri osa kuvatuista todellisuudesta suodattuu staattiseksi pieneksi musta-valokuvaksi ja osa taas tulee esiin luonnottoman selkeänä ja voimakkaana. Kuitenkin suuri yleisö uskoo, että valokuva ei valehtelee. Myös valokuvaajalle olisi helpotus uskotella niin. Szarkowskin ajatus on, että ihmisten usko valokuvan totuudenmukaisuuteen on naiivi ja illusorinen, mutta pysyvä. (Ibid., 8, 12.)

Modernin valokuvauksen henkilöitymänä pidetty Szarkowski esittää siis selkeän jaon kuvan ja sen esittämän asian välillä. Analyytisesti katsoen valokuva ei hänen mukaansa ole millään tavoin todellisuuden heijastuma. Toisaalta diskursiivisesti tarkasteltaessa Szarkowski näyttää kuitenkin hyväksyvän valokuvan totuusdiskurssin. Szarkowskin mukaan usko valokuvan todistusvoimaan on olemassa valokuvaajasta riippumatta, ikään kuin diskurssin ominaisuutena. Tältä pohjalta totuusdiskurssi näyttäisi kuuluvan modernin valokuvauksen muotokieleen.

Myös seuraava Szarkowskin esittämistä näkökohdista näyttäisi puhuvan totuusdiskurssin puolesta. Toinen Szarkowskin esiin nostama valokuvan ominaisuus on nimetty yksityiskohdaksi (The Detail). Valokuvaaja on sidottu kuvaamiinsa asioihin ja hänen ongelmakseen muodostuu, kuinka asiat kertovat totuuden. Valokuvaaja ei voi luoda todellisuutta, vaan hänen on rekisteröitävä se sellaisena kuin se ympäriltä löytyy. Ympäröivästä luonnosta se kuitenkin löytyy sirpaleisena ja selittämättömä-

nä, ei valmiina kertomuksena. Valokuvaaja voi ainoastaan erottaa yksityiskohdat ympäristöstään, dokumentoida ne ja näin antaa niille merkityksen. Valokuvia ei ehkä voi lukea kertomuksina, mutta niitä voi lukea symboleina. Valokuvauksen tulolla on usein selitetty sitä, että maalaustaide vapautui kertovasta tehtävästään. Erikoista tässä on, että valokuvaus ei kuitenkaan ole koskaan ollut hyvä kertovassa roolissaan. Jo varhaisista ajoista valokuvan kerronnallisuutta on yritetty lisätä muun muassa negatiivien yhdistelyllä ja valokuvasekvensseillä. Szarkowskin johtopäätös kaikesta tästä onkin, että valokuva ”ei tee kertomusta selväksi, mutta se tekee sen *todelliseksi*.” (Ibid., 8–9.)

Szarkowskin mukaan valokuva ei kerro, mutta se on todellinen. Tämä näkökohta suuntautuu valokuvan mahdollista narratiivista, ehkä myös semioottista merkityshakuisuutta vastaan, mutta puolustaa sen todellisuusvaikutelman voimaa. Toisessa yhteydessä Szarkowski toteaa, että ”johtopäätelmän kuvallista vastinetta ei valokuvissa esiinny” (Szarkowski 1983, 198).

Kolmatta Szarkowskin jaottelun pääkohtaa voi kutsua rajaukseksi (The Frame). Szarkowskin mukaan kaikki valokuvaaminen on suurelta osin valintaa ja pois sulkemista. Tämän prosessin seurauksena kuvan rajaaminen luo jotain sellaista uutta, jota ennen kuvan ottoa ei ollut. Se luo rajan sen välille, mitä jää kuvaan ja mitä jää sen ulkopuolelle. Valokuvaaja saattaa ikään kuin rullata auki maalausta ja tehdä siitä loputtomasti uusia rajauksia ja kompositioita. (Szarkowski 1966, 9.)

Tässä Szarkowski kertoo yksinkertaisesti sen, että taitelijalla on mahdollisuus valita, mitä haluaa näyttää tai kertoa ja mitä jättää kuvan tai kertomuksen ulkopuolelle. Vakiintuneen käsityksen mukaanhan maalaustaitelija on tässä suhteessa ollut valokuvaajaa vapaampi. Valokuvaaja on ollut sidottu siihen, mitä ympäristö hänelle näyttää. Verratessaan valokuvausta maalaustaiteeseen Szarkowski toteaa, että valokuvaajan suoriutus ei ole yhdistelyyn, vaan erotteluun perustuvaa ja on pääosiltaan riippuvaista havaintokyvystä. Samassa yhteydessä hän osoittaa kuitenkin asiaan liittyvän mielenkiintoisen seikan: ”Kuva osoittaa meille tietyn rajallisen tilan avaruutta *tietyn ajanjakson aikana*³³. Tämä ominaisuus tekee siitä täydellisen kuvallisen havainnoimisen ja löytöretkeilyn välineen, mutta sängen kömpelön välineen mielikuvituksen puhtaiden tuotteiden havainnollistamisessa” (Szarkowski 1983, 196). Maalauksen ja valokuvan välisen kompositioeron Szarkowski sitookin loppujen lopuksi aikaan. Valokuvaaja ja maalari voivat rajata kohdettaan samalla tavoin vapaasti, mutta aika rajoittaa valokuvaajan mahdollisuuksia.

³³ Kursivointi kirjoittajan.

Photographer's Eye (1966) esipuhetta jatkaessaan Szarkowski toteaakin neljännessä pääkohdassa, että kaikki valokuvat ovat ajan tallenteita. Valotusajasta riippumatta ne kuvaavat tiettyä aikajaksoa ja valokuvassa tämä aika on aina läsnä. Tämän pääkohdan hän nimeää ajaksi (The Time). Sekä pitkät että lyhyet suljinajat ovat auttaneet valokuvausta paljastamaan jotain uutta. Lyhyt suljin aika toi valokuvaukseen kokonaan uuden kiehtovan asian: hetken, jonka Henri Cartier-Bresson nimesi ratkaisevaksi hetkeksi. Tällä hetkellä ei ole mitään tekemistä kuvan varsinaisen asian kanssa, vaan se on muuttuvien tapahtumien aikaansaama linjojen ja muotojen kokonaisuus, jonka kauneus on valokuvalle ominaista ja erikoista. (Ibid., 10.)

Tässä Szarkowski muotoilee asian, joka modernissa valokuvauksessa on muotoutunut keskeiseksi. Erittäin lyhyen ajanjakson, hetken, esittäminen myöhempää yksityiskohtaista tarkastelua varten on ominaista vain valokuvalle. Tässä suhteessa valokuvaus eroaa selvimmin kaikista muista taidemuodoista. Näin myös valokuvauksen ero lähisukulaisiin, elokuvaan ja kuvataiteisiin muodostuu hetken käytön kautta selkeäksi. On huomattava, että edellä Szarkowski määritteli myös kuvan rajauksen siten, että siinä aika on ratkaisevassa asemassa. Edellä mainitussa ratkaisevan hetken kuvassa asia on juuri näin.

Viidentenä ja viimeisenä näkökohtana Szarkowski tuo esiin näköalan (The Vantage Point). Valokuvaus on opettanut katsojia näkemään asioita kokonaan uudesta näkökulmasta, kuitenkin ilman tähän näkökulmaan sisältyvää sanomaa tai viestiä. Usein valokuvaajat joutuvat myös olosuhteiden pakosta kuvaamaan sellaisista paikoista, joista tavanomaisesti ei asioita katsella, esimerkiksi näyttämön takaa tai lintuperspektiivistä. Myös erikoisessa valossa kuvaaminen tai liike-epäterävyyden näyttäminen kuuluvat tähän ryhmään. Vähitellen valokuvan esittäminen tapa nähdä asioita on vakiintunut, ja ihmiset ovat oppineet katsomaan asioita myös valokuvauksellisesti. (Ibid., 10–11.)

Tämä näyttäisi tarkoittavan sitä, että valokuvaukseen taiteena kuuluu edellisten lisäksi tapa, jolla kamera muodostaa kuvan ja valokuvaaja katsoo kohdettaan. Esimerkkikuvista käy ilmi lintuperspektiivistä kuvaimista, laajakulmaobjektiivin ja suuren terävyysalueen käyttöä, kontrastin käyttöä, heijastusten kuvaamista ja lasin tai muun esteen läpi kuvaamista. Lisäksi usein kuvan pääkohde, esimerkiksi kasvat, peittyvät jollakin. Vaikka tämän näkökohdan nimityksestä voisi niin päätellä, se ei näyttäisi millään erityisellä tavalla liittyvän kuvakulmaan tai perspektiiviin. Erikoisen perspektiivihän liittyi modernin valokuvauksen kehitykseen, kuten jo aiemmin kävi ilmi. Kuitenkin myös kuvataitelijat ovat aina saattaneet katsoa asioita arkiperspektiiviä erikoisemmista näkökulmista. Maa-laustaiteessa asian katsominen esimerkiksi samanaikaisesti useasta suun-

nasta on tuttu asia. Jo egyptiläisessä kuvataiteessa jalat ja kasvot kuvattiin eri perspektiivistä kuin keskivartalo.

Oikeastaan *The Vantage Point* onkin yleisesitys tai yhteenveto modernistisesti ymmärretystä valokuvauksesta. Kamera on väline, joka muodostaa ainutlaatuisen kuvan muihin kuvantekovälineisiin verrattuna. Tähän liittyy taiteilijuus siten, että taitavilla kameran käyttäjillä on kyky katsoa asioita erikoisista tai uusista näkökulmista ja näyttää muille jotain sellaista, mitä voidaan näyttää vain valokuvauksen avulla.

Yhteenvetona edellisestä voidaan todeta, että vaikka Szarkowskin tunnetussa luettelossa on viisi erillistä kohtaa, nostaa tarkempi analyysi niistä esiin vain kaksi selvästi hahmotettavaa ilmaisukeinoä. *The Thing Itself* ja *The Detail* viittaavat tosiasiasa samaan asiaan: valokuvan realistiseen vaikutelmaan. Tässä esityksessä lähelle samaa ilmiötä viitataan usein, kun puhutaan valokuvan todistusvoimasta tai totuusdiskurssista. Aivan samalla tavalla *The Time* ja *The Frame* liikkuvat hyvin samanlaisen valokuvailmaisun alueella. Hetki on tärkeä, mutta se on tärkeä vain siinä suhteessa, miten valokuva tietyllä hetkellä rajataan, kuten Szarkowskin esiin tuoma ratkaisevan hetken problematiikka osoittaa. Edellisistä yli jäänyt näkökohta *The Vantage Point* on tosiasiasa yleisesitys moderniksi valokuvaksi luonnehdittavasta valokuvasta, joka menee monessa suhteessa edellisten kanssa päällekkäin.

Szarkowskin esittämät modernin valokuvauksen muotokielen eri puolet menevät siis osittain päällekkäin. Loppuun asti Szarkowski ei asiaa liene kyseisen kirjoituksen aikana miettinytkään. Joka tapauksessa on kuitenkin selvää, että Szarkowski piti valokuvausta uutena, erillisenä taidemuotona, jota tulisi selittää aivan omin keinoin. Keinojen määrittely oli kuitenkin vielä kesken. Tämä käy ilmi hänen myöhemmästä kirjoituksestaan (1975): ”Sitä tosiasiaa, että valokuvausta ei ole vielä tyydyttävällä tavalla saatu selitettyä, ei tule mielestäni pitää todisteena järjettömästä ennakkoluulosta... Tämän vuoksi olemme yrittäneet selittää valokuvausta vertauskuvin; joko perinteisten kuvataiteiden avulla tai tarinoitsijoiden kuvaannollisia ilmauksia käyttäen – kumpikaan näistä ei ole osoittautunut käyttökelpoiseksi malliksi” (Szarkowski 1983, 195–196).

Modernin valokuvauksen diskurssin muotoutumisen kannalta voidaan Szarkowskin esityksestä tässä yhteydessä lopuksi nostaa kolme asiaa ylitse muiden. Ensinnäkin valokuva on itsenäinen taidemuoto, jolla on omat ilmaisukeinonsa. Toiseksi valokuva on huono sisältöjen kertoja, mutta valokuvan luoma todellisuusvaikutelma on vahva. Ja kolmanneksi aika ja erityisesti lyhyt hetki on keskeinen valokuvauksen ilmaisukeino ja erottaa valokuvauksen omaksi taidemuodokseen.

4.2 Valokuva todellisuuden kuvajaisena

4.2.1 Objektiivinen versus subjektiivinen

Modernin diskurssin piirissä keskeinen kysymys valokuvan olemuksesta on perinteisesti asetettu sen objektiivisuuden ja subjektiivisuuden välille. André Bazinin ja Roland Barthesin esittämät näkemykset ovat tässä keskustelussa olleet näkyvästi esillä. On paradoksaalista, että erilaiset keskenään kilpailevat ajattelutavat lukevat niin Bazinin kuin Barthesinkin mielellään omalle puolelleen. Bazinin on katsottu edustavan sekä kartesio-laista perspektiiviä että puhtaan fenomenologista ajattelua. Vastaavasti Barthes saatetaan lukea yhtä hyvin modernin kuin postmoderninkin ajattelun edustajaksi. Tässä esityksessä Bazin sijoitetaan modernin diskurssin yhteyteen esittämällä keskeiset argumentit Bazinin valokuvateoreettisessa keskustelussa erittäin laajasti siteeratusta *Valokuvan ontologia* -esseestä (1983). Vastaavasti Barthes voidaan lukea modernin valokuvauksen diskurssin piiriin tarkastelemalla hänen uransa varttuneemmassa vaiheessa kirjoitettua *Valoisa huone* -teosta (1985) [1980].

Vastaavasti USA:sta levinnyttä keskustelua on leimannut jo edellä mainittu John Szarkowskin *Mirrors and Windows* (1978) kirjoituksessa tekemä jako modernin valokuvauksen myöhemmän vaiheen kahteen haaraan. Tässä keskustelussa Robert Frankin edustama valokuva ”ikkunana” avautuvaan maailmaan edusti lähinnä objektiivista ja Minor Whiten edustama valokuva kuvaajan ”peilinä” subjektiivista lähestymistapaa. Sittenkin käsitteistö on muuttunut ja valokuvauksen piirissä on vastavassa yhteydessä alettu puhua indeksisyyden ja ikonisuuden problematiikasta. Tällöin tulkintojen lähtökohtana on yleensä semiotiikan perustajan Charles S. Peircen kehittämä merkkijärjestelmä.

Lyhyessä, mutta merkittäväksi nousseessa valokuvauksen ontologiaa käsittelevässä esseessään vuodelta 1945 André Bazin liittää maalaus- ja kuvanveistotaiteen psykoanalyttiseksi lähtökohdaksi egyptiläisen muumiointikulttuurin. Yksilön ruumiillisen muodon säilyttäminen pystyy riistämään ihmisen ajan virrasta ja säilyttämään kuolemattomuuden. Ensimmäinen egyptiläinen veistos olikin muumio. Sittenkin lähelle sarkofagia alettiin jättää myös vainajaa esittäviä patsaita muumion mahdollisen tuhoutumisen varalle. Ajan myötä kuvataide on kuitenkin vapautunut alkuperäisestä maagisesta tehtävästään, mutta loogisesti ajatus on pysynyt samana. Kuva auttaa ihmistä muistamaan edesmenneen ja pelastamaan hänet henkisesti kuolemalta. (Bazin 1983, 178–179.)

Jos kuvataiteiden historia nähdään estetiikan historiaa laajempaan, sen psykologian historiana, niin silloin se on nähtävänä nimenomaan yhdennäköisyyden historiana. Tällöin sitä voidaan kutsua myös realismin historiaksi. Realismin ymmärtämisessä Bazin näkee kaksi tapaa: esteetti-

sen ja psykologisen. Ensin mainittu tyytyy pelkkään muotojen illuusioon kun taas oikea, psykologinen realismi ilmaisee maailmasta samalla kertaa sekä essentiaalisen että konkreettisen merkityksen. Perspektiivin keksiminen länsimaaisessa kuvataiteessa johdatti taidetta helposti pelkkään muotojen jäljittelyyn. Valokuva ja elokuva vapauttivat kuitenkin kuvataiteen pelkästä muotojen jäljittelyn pakkomielteestä ja siirtyivät lopullisesti tyydyttämään realismin pakkomielteen psykologista tarvetta: "Ensimmäistä kertaa ulkomaailman kuva muodostuu automaattisesti ja ankan determinismin mukaisesti ilman ihmisen luovaa väliintuloa. ... Kaikki taiteet perustuvat ihmisen läsnäoloon; ainoastaan valokuvassa nautimme hänen poissaolostaan. ... Objektiivisuus suo valokuvalle uskottavuuden, joka puuttuu kaikilta muilta kuvallisilta teoksilta". (Ibid., 180–183.)

Edellisestäkin käy ilmi, että Bazin puhuu nimenomaan valokuvan ja elokuvan psykologisesta uskottavuudesta, jonka ympärillä myös Bazinin kritiikki on paljolti liikkunut. Tällä Bazin tarkoittaa sitä, että valokuvan objektiivisuus tuo valokuvalle sellaisen uskottavuuden, joka muilta kuvallisilta teoksilta puuttuu: "Mitkä tahansa ovatkin kriittisen mieleme vastaväitteet, meidän on pakko kuitenkin uskoa, että esitetty esine on olemassa, että se on luotettavasti toistettu, tehty toisin sanoen havaittavaksi ajassa ja avaruudessa. Valokuvan ansioksi koituu esineen todellisuuden siirtyminen sen jäljennökseen. Uskollisinkaan piirros, joka antaa meille enemmän tietoja mallista, ei herätä koskaan luottamustamme yhtä irrationaalisesti kuin valokuva, vaikka älymme olisi kuinka kriittinen". (Bazin 1983, 183.)

Bazinin ajatuksia on kritisoitu niin elokuvan kuin valokuvankin piirissä. Igor Koršič kokoaa väitöstutkimuksessaan (1988) kritiikin neljään ryhmään: filosofinen kritiikki, poliittinen ja moraalinen kritiikki, tieteellinen kritiikki ja elokuvateoreettinen kritiikki. Filosofinen kritiikki on lähinnä ontologista tai tietoteoreettista. Sen mukaan on naiivia olettaa, että kameran automaattinen rekisteröintijärjestelmä olisi jonkinlainen taidokuvan objektiivisesta tai puolueettomasta luonteesta. Poliittinen kritiikki tarttuu Bazinin objektivismiin siitä näkökulmasta, että siinä ihminen nähdään pelkkänä ulkopuolisena ja passiivisena tarkkailijana, ei aktiivisena toimijana tai vaikuttajana. Tieteellinen kritiikki on lähellä filosofista. Sen mukaan Bazinin käsitys taiteellisesta realismista on pintapuolinen. Elokuvateoreettisesti kriittiset johtopäätökset ovat olleet hyvin moninaisia. Bazinia on syytetty muun muassa montaasiajattelun hylkäämisestä sekä taiteilijan (auteur) subjektiivisen näkemyksen sotkemisesta objektiiviseen todellisuuteen, ja näin taitelijan näkemyksen hävittämisestä. (Ibid., 9–16.)

Koršičin mukaan kritiikki on pääosin perusteetonta ja perustuu ensisijaisesti siihen, että kriitikot katsovat Bazinin teoriaa erilaisesta traditi-

osta tai viitekehyksestä käsin. Hedelmällinen keskustelu olisi hänen mukaansa mahdollista vain, jos asioita tarkasteltaisiin samoista lähtökohdista. Myös Bazinin esseemäinen kirjoitustyyli on saattanut aiheuttaa epäselvyyksiä. Tarkasti lukien ei voida väittää esimerkiksi, että Bazin olisi sekoittanut toimivan ja tarkoitushakuisen subjektin objektiiviseen kuvan syntyprosessiin. (Ibid.)

Myös itse todellisuuden käsitteen määrittely tai ymmärrys on tuottanut ongelmia. Koršičin mukaan Bazinin kirjoituksissa todellisuus on laajempi käsite kuin pelkkä atomeista muodostuva luonnontieteiden todellisuus. Kirjoittajan mukaan on selvää, että Bazin ei ymmärtänyt valokuvauksen objektiivista prosessia peilin kaltaisena todellisuutta heijastavana ilmiönä, vaan ainoastaan prosessina, mistä puuttuu subjekti. Näin valokuvauksen luova osuus sijaitseekin tämän prosessin ulkopuolella. Niin sanotun objektiivisen prosessin olennainen merkitys onkin juuri siinä psykologisessa vaikutuksessa, minkä valokuvan todenmukainen vaikutelma saa aikaan. (Ibid.)

Koršič vertaa Bazinia suoraan Barthesiin ja toteaa molempien edustavan selkeän fenomenologista otetta. Näin ollen molempien tulkinta voidaan tehdä vain fenomenologiselta pohjalta. Näin kirjoittaja muodostaa oman fenomenologisen viitekehyksensä Bazinin tulkinnalle. Lyhyesti esitettynä Koršičin logiikka on seuraava:

Valokuvassa referenssiä ja referenttiä ei voi erottaa toisistaan. Valokuvaus ei ole koodattu järjestelmä, vaan kuuluu luonnostaan koodittomien sanomien joukkoon (vrt. luku 3.2.1 Semiotiikka ja semiologia). Tästä huolimatta valokuvaa, ja sen myötä myös elokuvaa, voidaan käyttää koodattuna kielen tapaan. Valokuva on kiistaton todistus valokuvatusta todellisuudesta. Tämä todistus voidaan ilmaista sanoilla: tämä on ollut. Tältä pohjalta valokuvaa voidaan kutsua myös objektiiviseksi ja realistiseksi. (Ibid., 55–58.)

Toisaalta edellä kuvattu on syytä rajoittaa koskemaan vain valokuvan tapahtuman fysikaalista puolta. Toisin sanoen vain sitä, että kuva syntyy valon vaikutuksesta ilman, että tekijä vaikuttaa kuvan syntyprosessiin. Kuva on todistus vain siitä, mitä valokuva esittää. Valokuvan journalistinen, tieteellinen ja vastaava muu rutiininomainen käyttö osoittaa tämän selkeästi. Tästä ei kuitenkaan voi johtaa sitä, että kuva esittäisi todellisuutta tieteellisessä tai jossakin muussa vastaavassa merkityksessä. (Ibid.)

Kun valokuvaa taas tarkastellaan psykologisesta näkökulmasta, voidaan sen yhdeksi keskeiseksi aspektiksi määrittää usko siihen, että valokuvattu asia on todellakin ollut olemassa. Tässä suhteessa valokuva on jotakin muuta kuin pelkkä analogon. Fenomenologisesti ajatellen valokuvattu kohde esittyy katsojalle essentiaalisesti samalla tavoin kuin koh-

de itse. Toisin sanoen sillä on sama noema. Bazin puhuikin monimerkityksisen todellisuuden paljastamisesta (revealing), ei sen vahvistamisesta (confirming). (Ibid.)

Valokuvan paradoksi on siinä, että katsoja kokee samanaikaisesti, että kuvan esittämä asia sekä on että ei ole. Tämän kokemuksen kirjoittaja liittää suoraan eksistentiaaliseen filosofiaan Heideggerin *täälläolon* ja siihen liittyvien keskeisten käsitteiden kautta (vrt. esim. Kupiainen 2000). Näin maailma näyttää katsojalle uudelta ja viattomalta, koska ennakkokäsitys ei ole päässyt sitä tuhoamaan. Maailmasta tulee Bazinin sanoin neutraali. Koršičin mukaan Bazinin valokuvan ontologia, jonka hän laajentaa myös elokuvaan, sisältää siis eräänlaisen valokuvallisen kokemuksen tai ilmestyksen, joka paljastaa maailmasta jotain sellaista, mikä muuten jäisi kätkeytyksi. (Ibid.)

Myös Harri Laakso (2003) tuo omassa analyysissään vastaavan kaltaista tulkintaa esiin tarkastellessaan ”valokuvan pyhää ja sokeaa indeksisyyttä”. Laakson mukaan Bazinia on ymmärretty liian mekaanisesti. Lisäksi hän korostaa erityisesti Bazinin valokuvan ja elokuvan psykologiaa koskevia huomautuksia ja kääntämättä jätettyjä alaviitteitä sekä tuo esiin edellä kuvatun Koršičin esittämän Bazinin ja Barthesin fenomenologisen tulkinnan. Tässä yhteydessä Laakso kiinnittää erityistä huomiota Koršičin esiin nostamaan monimerkityksiseen objektiivisuuteen. Tämän hän ymmärtää valokuvan ja elokuvan kyvyksi paljastaa reaalista sen fenomenologisessa merkityksessä, eikä vain etsiä vastaavuutta. (Ibid., 115–127.)

Paljastaminen ei kuitenkaan tapahdu kuvana, vaan monimerkityksisenä suhteena. Tämän suhteen havaitsemisen aiheuttama ihmetys, suhteen paljastuminen, vapauttaa objektivoivan järjen vallasta. Elokuvallinen tai valokuvallinen kokemus voi tarjota tällaisen ajallisesti monimerkityksisen kokemuksen. Fenomenologisesti ajatellen totuus on objektivoivan tieteen ulottumattomissa juuri taiteessa ja esteettinen kokemus on lähellä fenomenologista reduktiota. Näin tulkittuna Bazinin tarkoittama objektiivisuus tarkoitti lähinnä vain subjektin poissaoloa valokuvan tuottamisesta ja reaalimaailma lähinnä vain maailman monimerkityksisyyttä. Koršičin tulkinnan mukaan Bazinin ajatus on, että valokuvan alkulähtökohta on mekaaninen objektiivisuus, mutta seuraus on eettinen. (Ibid., 120–122.)

Koršičista riippumatta tämän tutkimuksen näkökulmasta on perusteltua ymmärtää asia siten kuin Laakso sen omalta osaltaan lopuksi muotoilee: Bazinin ajatuksena oli nimenomaan kirjaimellinen objektiivisuus. Näin ymmärretty objektiivisuus näyttäisi nimittäin olevan myös modernin diskurssin näkemys laajemminkin. Esimerkiksi John Szarkowski ei edellisessä luvussa referoiduissa modernin valokuvauksen teeseissään esittänyt, että valokuvan tuottama kuva heijastaisi todelli-

suutta sellaisena kuin se on. Kuten edellä todettiin, hänen näkemyksensä mukaan ”ihmisten usko valokuvan totuudenmukaisuuteen on naivi ja illusorinen, mutta pysyvä”. Laakson muotoilun mukaan luottamus objektiivin teknisiin toimintaperiaatteisiin ei ole sama kuin usko objektiivin kykyyn kuvata reaalia maailmaa. Valokuvauksen uskottavuus perustuu näin ollen sen kirjaimelliseen objektiivisuuteen. Kun objektiivilla on kyky tuottaa jälki, joka on uskottava, muodostuu valokuvauksen peruspilareiksi kaksi asiaa: jälki ja usko. (Laakso 2003, 125.)

Bazinin ohella Roland Barthes on muodostunut eräänlaiseksi kivijalaksi valokuvauksen objektiivista luonnetta puolustettaessa. Laakson (2003, 126) mukaan Bazin ja Peirce kirjoittavat lähestulkoon samasta asiasta eri nimityksillä. Edellä luvussa 3.2.1 (Semiotiikka ja semiologia) Barthes tuotiin esiin lähinnä strukturalistisen tai semioottisen ajattelun edustajana. Tässä yhteydessä Barthes esittäytyy kuitenkin aivan toisessa valossa. Barthesin tutkielma *Valoisa huone* (1985) julkaistiin postuumisti vuonna 1980 ja siitä tuli välittömästi yksi vedenjakaja valokuvauksen objektiivisuutta ja subjektiivisuutta koskevassa keskustelussa.

Tutkielmassa Barthesin metodina on etsiä valokuvan olemusta valokuvia katselemalla. Hän päätyy lopulta omaa äitiään viisivuotiaana (1898) esittävään valokuvaan: ”Jotain valokuvan olemuksen kaltaista kelpui tässä erityisessä kuvassa. Päätin siksi ’johtaa’ koko valokuvauksen (sen ’luonteen’) tästä yhdestä ainoasta valokuvasta, joka varmasti oli minulle olemassa, ja ottaa sen tavalla tai toisella oppaaksi jäljellä olevaan tutkimukseeni” (ibid., 79).

Teoksessa Barthes selvästikin, ja vastoin aiempaa ajatteluaan, tunnistaa valokuvan erityisluonteen muiden tekstien joukossa. Vanhat valokuvat koskettavat yhä, vaikka niiden kuvaajat ja kuvauksen kohteet ovat jo kadonneet. Ikään kuin kauan sitten valokuvatun henkilön katse tavoittaisi valokuvan katsojan vasta kauan henkilön kuoleman jälkeen. Valokuvatun henkilön tai asian Barthes näkee eräänlaisena varjokuvana tai kohteen säteilemänä *eidolonina*. Tätä hän kutsuu *spektrumiksi*, koska se liittää kuolleen paluun kaikkeen valokuvaukseen. (Ibid., 15.)

Valokuvia katsolessaan Barthes erottaa niistä lisäksi *studiumin* ja *punctumin*. Studium on eräänlaista valokuvan aiheuttamaa keskinkertaista liikutusta. Tämä tarkoittaa, että studiumin kautta katsoja (spektaattori) pääsee osalliseksi valokuvan tapahtumista ja valokuvaajan (operaattorin) tarkoituksiperistä. Studiumit ovat eräänlaisia hyviä valokuvia ilman sen syvällisempää merkitystä. Punctum on taas tekijä, joka rikkoo studiumin kokonaisuuden. Se koskettaa katsojaa, pistää, ruhjoo, kirvelee. (Ibid., 30–46.)

Studiumeissa Barthes erottaa erilaisia tapoja, joita valokuvaaja käyttää yllättääkseen katsojan. Onnekas sattuma, erikoisen tekniikan käyttö, eri-

koisen saavutuksen kuvaaminen, taitava hetken valinta tai erikoisen harvinaisuuden kuvaaminen voivat kaikki yllättää katsojan. Valokuvasta tulee yllättävä, kun ei tiedetä, miksi se on otettu: "Alkuaikoina valokuvaus yllättääkseen kuvasi kaikkea merkittävää, mutta pian se tunnetulla ympärikielopautuksella teki merkittäväksi kaiken, minkä kuvasi". (Ibid., 38–40.)

"Kuvan totuuden musertamana" Barthes löytää uudelleen totuuden: valokuva on jotenkin samaa luontoa referenttinsä kanssa. Valokuvan referentti ei ole sama kuin muiden esittämisjärjestelmien referentit. Tässä Barthes tarkoittaa referentillä³⁴ sitä kameran edessä olevaa ja välttämättä todellista esinettä, joka mahdollistaa valokuvan ottamisen ja syntyminen. Diskurssit yhdistelevät merkkejä, joilla on omat referenttinsä, mutta nämä referentit ovat yleensä täysin kuviteltuja. Sen sijaan valokuvauksessa ei voi koskaan kieltää, ettei kohde olisi ollut paikalla. Tämä pakko liittyy samalla tavoin sekä todellisuuteen että menneisyyteen. Fenomenologisen reduktion näkökulmasta tämä on valokuvan todellinen olemus, sen *noema*. (Ibid., 82–83.)

Uuden kokemuksensa kautta Barthes päättelee uuden totuuden ja kiinnittää sen valokuvan olemukseen ja geniukseen: *tämä on ollut* on olennaisinta valokuvassa. Yksikään maalattu muotokuva ei voisi pakottaa kirjoittajaa uskomaan, että kuvan referenssi oli todella ollut olemassa (ibid., 83). Sen sijaan, esimerkiksi puhuessaan orjista otetuista valokuvista³⁵ Barthes toteaa muun muassa, että "Sen noema on äärimmäisen voimakas; sillä tässä näkemäni mies *on ollut* orja; hän todistaa että orjuutta on ollut olemassa, vieläpä varsin lähellä meitä; ...että oli varmuus siitä, että sellainen asia oli ollut olemassa: ei kysymyksenä tarkkuudesta, vaan kysymyksenä todellisuudesta: ei ollut enää historioitsijaa välittäjänä, orjuus oli ilmaistu vailla välitystä, tosiasia perusteltu *ilman metodia*" (ibid., 85–86). Vastaavasti puhuessaan Kertészin kuvasta,³⁶ jossa on taistelukentällä lepäviä puolalaisia sotilaita: "aivan tavallinen kuva, paitsi yhtä seikkaa, jota realistinen maalaus ei voisi minulle antaa: että *he olivat siellä*; se mitä näen ei ole muisto, kuvitelma, jäljitelmä, kappale Majaa, jota taide meille niin tuhlailevasti tarjoilee, vaan todellisuus menneessä tilassa: yhdellä kertaa menneenä ja todellisena". (Ibid., 89–90.)

Valokuva ei voi kertoa sitä, mitä ei enää ole, mutta se kertoo varmuudella sen, mikä on ollut. Valokuva olemuksena on vahvistaa sen, mi-

³⁴ Suomentoksessa puhutaan referenssistä, englannin kielisessä käännöksessä taas referentistä (Barthes 1982, 76–77). Referentti on asiayhteydestä päätellen oikea käännös.

³⁵ Richard Avedon: *William Casby, orjana syntynyt*, 1963 (ibid. 41) sekä omassa lapsuudessaan näkemänsä kuva orjista ja isännästä.

³⁶ Todennäköisesti Kertész 1982, 97.

tä se esittää.³⁷ Maalaustaiteen lisäksi Barthes vertaa valokuvaa kieleen ja toteaa, että vastaavaa varmuutta ei voi saada yhdestäkään kirjoituksesta. Kielen noema sekä myönteisessä että kielteisessä mielessä on sen fiktiivisyys. Sen epäfiktiivisyyden todistaminen on erittäin vaikeaa ja työlästä. Joskus se on mahdotonta, jolloin on pakko tyytyä vannomaan asian puolesta. Valokuva sen sijaan ei keksi, vaan on itse oma alkuperäisyytensä. Kun kielessä oikeaksi todistaminen on vaikeaa, niin valokuvassa asia on päinvastoin: ”valokuva on työteliäs vain huiputtaessaan”. Valokuva voi valehdella esineen merkityksestä, mutta ei sen olemassaolosta. (Ibid., 91–93.)

Valoisan huoneen lopuksi Barthes kokoaa tutkimuksensa tuloksia ja tekee johtopäätöksiä. Valokuvan paradoksi, hulluus syntyy siitä, että fenomenologisesti kuva ei ole kohde. Kuvasta tulee siis olettaa samanaikaisesti, että kuvan kohde on pois, mutta samalla, että se on ollut olemassa siinä, missä sen näkee. Näin valokuvasta tulee omituinen väline, hallusinaation muoto, joka on valheellinen havainnon tasolla, mutta tosi ajan tasolla: ”hullu kuva, todellisuuden koskettava”. Barthesin mukaan yhteiskunta koettaa kesyttää valokuvan ja hillitä sen hulluutta. Kun valokuvasta tulee taidetta, sen hulluus katoaa. Taiteesta puhuttaessa ei voi väittää: tämä on ollut! Myös yhteiskunnan jatkuva kuvallistuminen yleistää, joukkomitallistaa ja arkistaa valokuvia niin, että yksittäinen kuva voisi enää ”vahvistaa omaa erityisluonnettaan, skandaaliaan, hulluuttaan”. (Ibid., 121–125.)

Useat kirjoittajat toteavat, että Barthesin yksiselitteinen tai yksisuuntainen tulkinta on vaikeaa (esim. Lehtonen 2004, 291; Seppänen 2005, 111–125). Barthesista ja koodittoman sanoman problematiikasta puhuttiin jo aiemmin kuvallisen lukutaidon yhteydessä (luku 3.2.2). Janne Seppänen (ibid.) korostaakin Barthesin käsitysten muuttumista ja moniselitteisyyttä. Erityisesti *Valoisa huone* on hänen mukaansa ongelmallinen mediatutkijan näkökulmasta. Ensinnäkin Barthesin subjektiivinen näkökulma valokuvaan sulkee niistä pois yleiset kulttuurisesti jaetut merkitykset. Tällöin jokainen tarkastelee valokuvia omalla tavallaan. Mediatutkimus on taas Seppäsen mukaan kiinnostunut yhteisistä merkityksistä.

Toinen ongelmakohta on Barthesin pääteema: tämä on ollut. Seppänen viittaa ufo-valokuvaan ja esittämänsä analyysiin Myyrmannin pommiräjähdyksen uutisoinnista, missä kuvallinen representaatio tehtiin vanhoista päähenkilöä esittävistä valokuvista (ibid., 96–105). Seppäsen tulkinnan mukaan nuori Barthes olikin *antiessentialisti* ja vanha Barthes *es-*

³⁷ Barthes kertoo menneensä itse valokuvanäyttelyyn ”kuin poliisikuulusteluun oppiakseni lopulta sen, mitä en enää tiennyt itsestäni” (ibid. 91). Näyttelyssä oli kuva hänestä, mutta hän ei pystynyt identifioimaan, missä ja koska kuva oli otettu.

sentialisti. Toisin sanoen ennen valoisaa huonetta Barthesillekin valokuvan identiteetti rakentui niissä kulttuurisissa yhteyksissä, joissa se tehdään ja tulkitaan. Valoisan huoneen Barthesille valokuvalla taas oli oma itsenäisyytensä: vahva identiteetti ja itsenäinen olemus. (Ibid., 124–125.)

Objektiivisen ja subjektiivisen problematiikkaa modernissa diskursissa ei kuitenkaan voi rakentaa ilman jo edellä esiin tuotua John Szarkowskia. Hänen esseensä *Mirrors and Windows* (1978) vastaavan valokuvanäyttelyn esipuheena herätti huomiota omana aikanaan. Se antoi kriitikoille helpon ja yksinkertaisen skeeman valokuvaajien ja heidän töidensä luokitteluun. Toisaalta se muodostaa myös valokuvan modernin diskurssin subjektiivisuus- ja objektiivisuusnäkökohtien analyysin.

Lyhyesti esitettynä Szarkowskin ajatus oli se, että amerikkalaisen valokuvauksen saavutettua kulminaatiopisteensä aiemmin (luku 2.6.3 Lehtikuvaus ja kuvajournalismi) mainitussa *Family of Man* -näyttelyssä, se jatkoi kahdella toisistaan poikkeavalla kehityslinjalla. Toinen niistä kietyi Minor Whiten ja Aperture-lehden ympärille, toinen manifestautui Robert Frankissa ja *The Americans* (1959) -teoksessa. Molemmat suuntaukset poikkesivat edellisestä aikakaudesta siinä, että ne uskoivat yksilöllisen näkemyksen olemassaoloon ja valokuvan mahdollisuuksiin sen esteettisessä selkeyttämisessä. Lisäksi ne hylkäsivät oppimestarimaisen asenteen suhteessa maailman ja elämän kysymyksiin. Toisin sanoen ne eivät tyrkyttäneet omaa näkemystään maailman parantamiseksi. (Szarkowski 1978, 17–18.)

Whiten ajattelun edustamaa linjaa Szarkowski luonnehti lähinnä romanttiseksi (tai ekspressionistiseksi). Vakiintuneen terminologian sijaan romanttinen tässä yhteydessä viittaa tekijän läsnäoloon teoksessa. Tämä traditio pohjautui Alfred Stieglizin, Edward Westonin ja Ansel Adamsin työhön, mille oli luonteenomaista rakkaus puhuttelevaan täydelliseen vedokseen, kiinnostus luonnonmaiseman mystiikkaan, usko universaaliseen kieleen ja vähäinen kiinnostus ihmiseen sosiaalisena olentona. Tämän näkemyksen mukaisesti valokuvassa esiintyvät asiat saavat merkityksensä inhimillisen tulkinnan kautta. Minor White ei ollut kiinnostunut siitä, mitä valokuvat esittivät, vaan siitä, mitä ne konnotoivat. Szarkowski korosti alun perin Stieglizin lanseeraamaa käsitettä *ekvivalentti*. Tällä tarkoitetaan valokuvaa, joka on kuvaajalle tai katsojalle merkityksellinen jostakin hyvin määrittelemättömästä syystä. Myös valokuvien keskinäinen paremmuus perustuu tähän samaan: sen paremmin tekijä kuin katsojakaan eivät pysty tarkoin määrittelemään, mihin se perustuu. (Ibid., 19–21.)

Whiten ajattelun pohjalta valokuvia voitaisiin siis kutsua peileiksi, jotka heijastavat ennen kaikkea kuvaajaa itseään. Frankin työ taas oli lähinnä realismia. Maailma on olemassa riippumatta siitä, kuinka ihminen sitä kuvaa. Realismilla Szarkowski tarkoitti tässä yhteydessä sitä, että

kuvaaja voi kuvillaan paljastaa sekä näkyviä että näkymättömiä asioita todellisesta maailmasta. Näin Frakin työn kaltaisia kuvia voitaisiin kutsua ikkunoiksi avautuvaan maailmaan. Realistisen tradition sisällä Frankin työ oli kuitenkin myös uutta: vallitsevaan traditioon nähden Frankin kuvat olivat vaikeasti määriteltäviä ja epämääräisiä. Varsinaisen kohteen puuttuessa kuvia ei voinut enää kuvata ikonografisin termein. Szarkowski puhuukin kaleidoskooppisen, fragmentaarisen, intuitiivisen tai elliptisen ilmaisuuden tulosta valokuvaukseen. (Ibid., 19–21.)

Szarkowski näki selvästi yksinkertaistamisen vaarat todetessaan, että peileistä ja ikkunoista puhuttaessa kyseessä ovat kuitenkin aina saman jatkumon ääripäät, eikä valokuvaajia voi dikotomisesti luokitella kahteen kategoriaan. Kaikkien valokuvaajien työt sisältävät yleensä enemmän tai vähemmän molempia elementtejä. (Ibid., 19–21.)

Kuten jatkossa käy ilmi, Minor Whiten ja *Aperture*-lehden piirissä syntynyt, tuolloin uusi valokuvauksellinen ajattelu näkyy jossain muodossa vielä nykyäänkin valokuvan merkityksistä käytävässä keskustelussa. Jonathan Green (1984) on lähinnä *Aperturessa* käydystä valokuvan ”luke- mista” koskevasta keskustelusta koonnut Whiten piirin edustaman ajattelun keskeiset kohdat yhteen.

Ensinnäkin valokuva on enemmän kuin se, mitä kuva esittää. Toiseksi valokuvallinen kokemus ei eroa muista esteettisistä tai taiteellisista kokemuksista. Kolmanneksi valokuva sisältää muiden taiteiden tavoin vertauksia, metaforia, symboleja sekä taitelijan sisäisiä pyrkimyksiä kaikkien muiden taiteiden tavoin. Neljänneksi valokuva sellaisenaan tulisi ymmärtää täysin uudeksi kokemukseksi. Valokuvan kohteen ja lopullisen vedoksen merkityksen välillä ei välttämättä ole yhteyttä. Viidenneksi satunnainen valokuva saattaa paljastaa maailmaa kokonaan uudella tavalla, aivan kuin tavanmukaisten asioiden päältä poistettaisiin verho. Kuudenneksi: valokuvan katsojan kokemus voidaan kääntää visuaalisesta ymmärryksestä verbaaliseen muotoon. Kuvasta voidaan aina tehdä tulkinta. (Ibid., 72–73.)

Myös Robert Frankin työn voidaan katsoa olevan paljon enemmän kuin mitä Szarkowski lyhyessä esseessään esitti. Frankin tausta oli lähinnä avantgardistinen. *Americans*-kirjan esipuheen kirjoitti hänen hengenheimolaisensa ja sukupolvensa kapinahengen edustaja Jack Kerouack. Ehkä yhtenäisimmin Frankin valokuvia on määritelty koruttomiksi vastakohdiksi turistikuvien Amerikalle. Muotokieleltään ne olivat vähemmän sofistikoituneita kuin mihin siihen aikaan oli ammatti- tai taidevalokuvaajalta totuttu odottamaan tai mitä Minor Whiten edustama *Fine Photography* oli.

Green (1984, 91) toteaa, että Frank esitti alkuperäisessä Guggenheim-säätiölle tekemässään apurahahakemuksessa aikovansa tehdä ”nykyai-

kaisen dokumentin, missä visuaalinen vaikutelma poistaa selityksen tarpeen”.³⁸ Koska Frank kiinnitti huomionsa nimenomaan arkisen elämän arkisiin puoliin, niiden liittäminen lähinnä realismin perinteeseen on varmaankin täysin oikeutettua. (Vrt. myös Green 1984, 81–93; Jeffrey 1996, 206–207; Marien 2002, 343–345).

Jollakin tavoin analogisesti peilien ja ikkunoiden kanssa Kati Lintonen (1988, 10–12) nimeää valokuvauksen kaksi perinteistä, toisistaan poikkeavaa lähestymistapaa tulkinnan ja toiston paradigmoiksi. Lintosen mukaan valokuvaa katsova kohtaa aina perusväittämän: tämä on ollut. Vastaavasti katsoja voisi aina kysyä: mitä tämä ilmaisee. Lintosen mukaan tulkinnan paradigma hakee eroa mekaanisuudesta korostaen valokuvaajan osuutta, ja toiston paradigma taas lähestyy valokuvan mekaanisuutta ja toistavuutta. Myös Lintonen tuo Bazinin ja Barthesin esiin valokuvan objektiivisuutta puolustavan toiston paradigman edustajina. Vastaavasti tulkinnan paradigman edustajana Lintonen esittelee ranskalaisen kulttuurisosiologin Pierre Bourdieun.

Bourdieu (1986) näkemys lähtee valokuvalle annetun ”yleisen” määrittelyn kritiikistä. Vaikka valokuva onkin tulkitsemattoman rekisteröinnin representaatio, se ”itse asiassa jähmettää todellisuuden erään vivahteen, joka ei ole koskaan muuta kuin mielivaltaisen valinnan ja siten tulkinnan tulos.” (Ibid., 184). Bourdieun mukaan valokuvalla on alusta lähtien asetettu sellaisia sosiaalisia käytäntöjä, joita on pidetty ”realistisina” ja ”objektiivisina”. Yleisen käytännön mukaan valokuva tulkitaan naiivin realistisesti. Tällöin ”objektiivisuuden kuvan mukainen todellisuuden kuva on todella objektiivinen” (ibid., 189).

Bourdieuun mukaan valokuvan estetiikan ongelma piilee siinä, että valokuvan todellisuutta jäljittelevän muodon odotetaan ja edellytetään määrittävän myös valokuvan sisältöä. Maalarille suodaan vapaus maalaata ”ilman aiheita”, mutta valokuvaajalle se on ”filmin tuhlausta”. Niiltäkin osin kuin aihe on olemassa, valokuvauksen muotokieleltä edellytetään asioiden esittämistä niiden konventionaaleissa yhteyksissään. Kuvissa esiintyviltä ihmisiltä odotetaan esimerkiksi tiettyjä valokuvaan sopivia asentoja, ilmeitä ja pukeutumista. Lisäksi kuva on voitava luokitella johonkin sellaiseen lajiin, joka antaa kuvalle sen hyväksyttävyyden edellytyksenä olevan sosiaalisen käyttötarkoituksen. Tällaisia ennakkokategorioita ovat esimerkiksi mainoskuva, dokumenttikuva, kilpailukuva, laboratoriokuva ja ammattilaisen valokuva. (Ibid., 202–206.)

Sellaista estetiikkaa, missä taiteen muoto asettaa ehdot sen sisällölle, Bourdieu kutsuu funktionaaliseksi estetiikaksi. ”Valokuvaa arvioidaan

³⁸ Kerouackin määritelmä runoudesta osuu hyvin yksiin: ”The discipline of pointing out things directly, purely, concretely, not abstractions or explanations, wham wham the true blue song of man.” (Greenin 1984, 91 mukaan.)

sen funktion mukaan, jonka se täyttää katsojan silmissä, tai jonka se voi hänen mielestään täyttää toiselle katsojalle” (ibid., 205). Esittämäänsä kulttuurikritiikkiin Bourdieu löytää yhtymäkohdan Immanuel Kantin esiin tuomasta kansanomaisesta ”barbaarisesta mausta”. Kantin mukaan aistillinen, informatiivinen tai moraalinen kiinnostus on kansanomaisen estetiikan korkein aste: ”Maku on aina barbaarinen, koska se sekoittaa houkuttelevuuden ja tunteet tyydytykseen. Se on vielä suuremmassa määrin sitä, jos se tekee siitä sen ilmaiseman suostumuksen mitan” (Kant: Kritik der Urteilkraft, Bourdieun 1986, 209 mukaan).

Yhteenvetona edellisestä voidaan todeta, että valokuvan suhde todellisuuteen on ollut yksi modernin diskurssin keskeinen tema. Tämä on edellä käynyt selkeästi esiin esimerkiksi Andre Bazinin ja Roland Barthesin esittämien väitteiden ympärillä käytyä keskustelua tarkasteltaessa. Johtopäätöksenä siitä voidaan todeta, että valokuvan suhteella todellisuuteen ei kuitenkaan ainakaan pääsääntöisesti ole tarkoitettu pelkästään valokuvan suhdetta aistihavaintoihin. Edellä Laakson tulkinta Bazinin tekstistä puhuu kirjaimellisesta objektiivisuudesta. Luottamus objektiivisiin tekniisiin toimintaperiaatteisiin ei tarkoita samaa kuin uskomus objektiivin kykyyn kuvata koko reaali maailmaa. Laakson mukaan tällä tavoin jälki ja usko määrittävät valokuvauksen peruspiireiksi. Tässä itse asiassa palautetaan koko asia Bazinin esittämään lähtökohtaan: kuolleen haudaamiseen muumiona. Myös John Szarkowskin esittämät modernin valokuvauksen teesit viittaavat samaan ilmiöön: ihmisen usko valokuvan todistusvoimaan on naiivi, mutta pysyvä.

Moderni diskurssi puhui yleisesti todellisuuden jäljittelystä, mutta ei välttämättä antautunut määrittelemään todellisuuden luonnetta. Bazinin kohdalla todellisuus on ymmärrettävissä lähinnä hänen käyttämänsä psykologisen realismin käsitteen avulla. Tällöin kuvalta edellytetään asioiden esittämistä oikein ennen kaikkea niiden sisällöllisestä näkökulmasta. Tällöin myös ei-autenttiset tai tietoisesti muunnellut valokuvat, joita erityisesti postmodernissa diskurssissa pidettiin osoituksena valokuvan epäuskottavuudesta tai loputtomasta tulkinnanvaraisuudesta, saavat todellisuutta jäljittelevän merkityksen.

Toisaalta Barthesin *tämä on ollut* korosti myös muodon realismia. Kameran edessä ollut henkilö tai asia on todellakin ollut olemassa. Kyse ei ole vain mielikuvituksen tuotteesta, kuten maalaustaiteen henkilö tai asia olisi saattanut olla. Tältä pohjalta sama voidaan laajentaa koskemaan myös edellä mainittuja ei-autenttisia tai muunneltuja valokuvia. Vaikka henkilö olisi lisätty kuvaan jälkikäteen, tai kattilan kansi olisi esitetty ufonä, on henkilö tai kansi ollut olemassa. Valokuva on siitä todisteena.

Yleisellä tasolla tämä on ollut -näkökulma välttää joko tietoisesti tai tiedostamatta todellisuuden luonnetta koskevan syvemmän keskustelun. Bazinille se muodosti aidon realismin ulkoisen muodon ja Barthesille taas

henkilökohtaisen kokemuksen ulottuvuuden. Puhuttaessa Barthesista modernin diskurssin yhteydessä on syytä lisäksi muistaa edellä mainittu Janne Seppäsen (2005, 124–125) huomio valokuvan vahvasta identiteetistä ja itsenäisestä olemuksesta vanhan Barthesin ajattelussa, mikä liittyy sen suoraan moderniin diskurssiin.

Modernissa diskurssissa valokuva voi olla myös ulkoisesti objektiivinen ja sisäisesti subjektiivinen. Edellä *Valoisa huone* osoittaa, että kuvan ulkoisesta olemuksesta riippumatta sen tulkinta voi olla hyvinkin henkilökohtainen ja psykologinen. Aivan sama on ymmärrettävissä myös *Aperture*-lehden diskurssista. Siinä valokuvan ulkoinen muoto jäljitteli jotakin aistein havaittavaa, mutta sisäisen tulkinnan antoi kuvaaja tai katsoja. Valokuvan esittämät asiat ovat sisäisen maailman metaforia.

Fine-print -ajattelussa valokuvan ulkoinen olemus oli erittäin tärkeä. Minor Whiten, Ansel Adamsin ja Edward Westonin kaltaiset valokuvaajat pyrkivät täydellisyyteen hienojen, sävykkäiden ja yksityiskohdista rikkaiden vedosten tekemisessä. Perinteisin käsittein kuvattuna näiden pyrkimysten voisi tässä suhteessa sanoa olleen jopa naturalistisia.

Aperture-lehden ideologia vaati niille kuitenkin sellaista syvällistä tulkintaa, joka ei ollut johdettavissa kuvien esittämistä asioista. Tässä tullessaan modernin taiteen diskurssiin laajemminkin: tulkinta siirtyy kankaan ja kuvattavan asian väliltä kankaan ja katsojan väliin (ironisesti voisi sanoa: kankaan ja kriitikon väliin). Toisaalta amerikkalainen moderni valokuvaus on kuitenkin syytä esimerkiksi Robert Frankin kaltaisten valokuvaajien kautta liittää myös realismin yleiseen traditioon, jolloin valokuvan katsotaan mukailevan todellisuutta sekä muodoltaan että sisällöltään. Myös realismin *tämä on ollut* yhdisti modernia diskurssia, vaikka realismin olemus ja problematiikka muuten keskusteluttikin. Hyvin samanlaiseen lopputulokseen päädytään, kun seuraavassa tarkastellaan Charles S. Peircen filosofiaan kuuluvien ikonisuuden ja indeksisyyden tulkintoja valokuvaukseen sovellettuna.

4.2.2 Ikonisuus ja indeksisyys

Semiotiikan vaikutuksesta objektiivisuuden problematiikka on muuttunut ikonisuuden ja indeksisyyden problematiikaksi. Mika Elon (2005) mukaan valokuvan indeksisyys muodostaa tulkintaongelman, missä rinnakkain on kaksi vaihtoehtoa: valokuva edellyttää kulttuurista ja käsitteellistä haltuunottoa tai toisaalta pelkästään aistillisuuteen perustuvaa ymmärrystä. Kyse on siis luonnon ja kulttuurin tai aistillisuuden ja järjellisuuden yhteensovittamisen ongelmasta. Useimmissa valokuvateoreettisissa lähestymistavoissa myönnetään, että valokuvalla on erikoislaatuihin suhde todellisuuteen. Erimielisyys syntyy siitä, miksi näin on. Kaikissa tapauksissa vastaus palautuu valokuvan manipuloimattomuuteen. Manipuloimaton kuva ei ole ihmiskäden luoma. Tällöin jumalallinen voi-

ma, luonnon pensseli (valo) ja tietokoneohjelma rinnastuvat toisiinsa. Ilman ihmiskäden kosketusta syntyneet kuvat sisältävät aina jotain enemmän kuin mihin ihminen pystyy. Valokuvat ovat aina sijoittuneet tähän jännitteeseen kenttään. (Ibid., 40–57.)

Indeksisyyden katsotaan yleisesti viittaavan siihen, että valon avulla kohde siirtyy valokuvaan autenttisenä ja muuttumattomana. Harri Laakson Peirce-analyysistä (2003) näyttäisi kuitenkin käyvän ilmi, että indeksisyys ei lähtökohtaisesti kuulu lainkaan näkyvän piiriin. Laakso on huolellisesti perehtynyt Peircen merkkiajatteluun (vrt. luku 3.2.1 Semiotiikka ja semiologia). Käy ilmi, että kirjallisuudessa esiintyvien yksinkertaisten esitysten sijaan Peircen semioottinen järjestelmä on hyvin monipuolinen ja monimutkainen. Laakso korostaa, että Peircen järjestelmässä on olennaista, että merkki on aina triadinen suhde merkin itsensä, viittaamansa kohteen ja tulkitsimensa välillä. Tästä huolimatta suhteen eri piirteitä voidaan tarkastella myös erikseen.

Indeksi on Peircen järjestelmässä useaan merkkiluokkaan kuuluva piirre, joka on samanaikaisesti sekä osoitin että jälki. Osoittamisen ja jäljen välinen yhteys voi kuitenkin olla hyvin monenlainen. Peircen esittämät esimerkit ovat valokuva ja tuuliviiri. Tuuliviirin kieppuessa katsoja ei näe tuulta, vaan ainoastaan indeksisen jäljen. Sen ymmärtäminen tuuleksi perustuu tulkintaan. Vastaavasti valokuvassa katsoja ei näe valoa, joka muodostaa indeksisen jäljen, ja tämän jäljen ymmärtäminen (osoittaminen) perustuu tulkintaan. Näin ollen indeksisen merkin täytyy vielä aktivoitua mahdollinen ikoninen ja mahdollinen indeksinen merkki, joka tekee ilmiön ymmärrettäväksi ja tulkittavaksi.

Indeksillä osoittimena ja jälkeenä ei ole väistämätöntä yhteyttä. Hyvä esimerkki tällaisesta indeksisestä epäjatkuvuudesta on infrapunakuva. Siinä kuvaaminen tapahtuu infrapunaherkälle filmille siten, että näkyvä valo suodatetaan kuvausvaiheessa pois. Filmille tallentuu siis vain infrapunasäteily, jota ihmisen silmä ei näe. Kuvan sommittelu tapahtuukin näkyvän valon avulla. Vastaavasti valmista infrapunasäteilyn muodostamaa kuvaa katsotaan taas näkyvän valon avulla. Toisin sanoen osoittaminen ja näyttäminen tapahtuvat eri tavoin.

Laakso toteaa, että ”valokuvan kohdalla indeksisyys jälkeenä liittyy siihen tapaan, jolla kuva piirtyy ja joka digitaalisen ja perinteisen kuvan kohdalla on erilaista” (ibid., 99). Se, mikä tekee valokuvasta kohteensa kaltaisen, ei liity kuvan indeksisyyteen. Molemmissa tapauksissa kuva muodostuu valon koskettaessa rekisteröivää instrumenttia. Tullakseen näkyväksi ja tulkittavaksi tarvitaan kuitenkin vielä jatkotoimenpiteitä. Laakso kutsuu tätä kuvan käännökseksi. Digitaalisessa se on elektroninen ja perinteisessä kemiallinen. Tähän voisi vielä lisätä, että tullakseen näkyväksi perinteisen valokuvan on tultava konkreettiseksi esineeksi. Digitaal-

lisen kuvan kohdalla ei ole näin, vaan kuten Laakso toteaa, voidaan puhua tallentavan laitteen muistiin generoiduista tai abstrahoiduista kuvista.

Laakso tuo esiin myös Peircen käsiteparin aito ja degeneroitunut suhde (vrt. Peirce 2001, 417–418). Laakson tulkinnan mukaan Peircen ajattelussa indeksiaalinen suhde on aito, jos sen Secondness on olemassa oleva suhde ja degeneroitunut, jos Secondness on vain viittaussuhde. Osoittaminen on degeneroitunut ja jälki on aito suhde. Laakso tulkitsee, että digitaalisessa kuvassa on kyse degeneroituneesta suhteesta, koska kuva ei ole suoraan valon kosketuksen muokkaama. (Ibid., 110–113.)

Laakson esiin nostama ero osoittimen ja jäljen välillä on erittäin huomionarvoinen. Hänen omana tarkoituksenaan on ”katkaista ajatus visuaalisesta näkymästä, joka valokuva-apparaatin ansiosta virtaisi indeksisenä (ja siksi totuudellisena ja autenttisena) näkymänä kohteesta kuvaan” (ibid., 102). Suhteessa digitaalisen ja perinteisen valokuvan problematiikkaan tämä jako ei kuitenkaan näyttäisi antavan uutta. Laakson perusteluista huolimatta kuvan ero merkinä ja jälkenä vaikuttaa hyvin samankaltaiselta molemmissa tekniikoissa. Myöskään kemiallisessa kuvassa valo ei suoraan piirrä kuvaa katsottavaksi, vaan synnyttää näkymättömän, niin kutsutun latentin kuvan, jota ei katsojalle ole olemassa ennen kehitystä. Molemmissa tapauksissa valo on informaatiota, jonka perusteella kuva myöhemmin tavalla tai toisella valmistetaan katsottavaksi.³⁹

Myös Elo (2005, 51–52) kyseenalaistaa valokennoon ja emulsioon piirtyneen näkymättömän kuvan eron havainnon kannalta. Hänen mukaansa käännöksen välttämättömyys vain helposti häviää katsojan näköpiiristä, koska digitaalikameralla kuva on yleensä välittömästi katsottavissa. Perinteiseen valokuvaukseen liitetty, niin sanottu negatiivin hetki, kutistuu näin lähes olemattomiin.

Indeksisyyden katsotaan yleisesti viittaavan siihen, että valon avulla kohde virtaa valokuvaan autenttisena ja muuttumattomana. Kohteen, valon ja sen jäljen välinen suhde ei kuitenkaan näytä olevan mitenkään yksioikoinen. Harri Laakso on osoittanut, että indeksi on Peircen järjestelmässä useaan merkkiluokkaan kuuluva piirre, joka on samanaikaisesti sekä osoitin että jälki, ja että osoittamisen ja jäljen välinen yhteys voi olla mitä moninaisinkin. Saattaa olla jopa niin, että hyvin monimutkaisessa tapauksessa indeksisen merkin täytyy vielä aktivoida toinenkin indeksinen tai ikoninen merkki ennen kuin ilmiö voidaan ymmärtää tai tulkita.

³⁹ Laakso tuo kuitenkin esiin hyvän ehdotuksen. Koska indeksinen logiikka on jo käytäntöön juurtunut käsite, voitaisiin jatkossa soveltaa Laakson ehdottamaa erottelua siten, että indeksisyydestä puhuttaessa indeksisyys tarkoittaisi ominaisuutta, indeksi artefaktia ja indeksinen logiikka operaatiota (Laakso 2003, 102).

KUVA 12.
Henri Cartier-Bresson:
Coronation of King
George VI, London
1937



KUVA 13.
Josef Koudelka:
France, 1973



KUVA 14.
Bob (Robert) Jackson:
Jack Ruby shooting
Lee Harvey Oswald,
Dallas, 1963





KUVA 15.
Helge Heinonen: Onnen
laukaus. Pentti Nikulan
lasikuituseiväs katkeaa
Otahallissa 1962

KUVA 16.
Jacques Henri
Lartigue: Grand Prix
de l'Automobile Club
de France, 1912



Laakso tekee indeksisyyteen liittyen johtopäätöksen, jonka mukaan digitaalinen valokuva eroaa perinteisestä valokuvasta. Asian ydin on siinä, että tullakseen näkyväksi ja tulkittavaksi tarvitaan molemmissa jatko-toimenpiteitä. Laakso kutsuu tätä vaihetta kuvan käännökseksi. Digitaalisessa se on elektroninen ja perinteisessä kemiallinen. Mika Elo puolestaan kyseenalaistaa valokennoon ja emulsioon piirtyneen näkymättömän kuvan eron havainnon kannalta. Hänen mukaansa kyse on vain käännökseen liittyvästä aikaerosta.

On perusteltua yhtyä Elon näkemykseen. Näin siksi, että ilmaisulliselta ja sitä kautta myös kulttuuriselta tai diskursiiviselta näkökannalta molemmat valokuvauksen tekniikat ovat periaatteessa itse asiassa hyvin-kin toistensa kaltaisia. Perinteisessä valokuvassa valoinformaatio sai aikaan kemiallisen muutoksen filmiemulsion hopeayhdistehiukkasissa. Digitaalisessa kuvassa valoinformaatio saa aikaan sähköisen muutoksen digitaalisen kennon sensoreissa. Molemmissa tapauksissa syntyy hyvinkin analogisella tavalla latentti kuva, joka saadaan näkyväksi vasta jatkotoi-menpiteiden kautta. Digitaalisen kuvan logiikan kannalta kuvan synty-vaihe ei siis ole ratkaiseva, vaan mahdollisia eroja on haettava käännök-sen jälkeisistä vaiheista.

4.3 Valokuvan aika

Edellä on todettu, että strukturalismi toi merkitykset valokuvaan. Valo-kuvaa alettiin tältä pohjalta nähdä tulkittavissa olevana merkkien koko-elmana. Pisimmälle vietyinä tämän kaltainen ajattelu johti siihen, että ku-vallisen lukutaidon vaatimukset ovat yhä edelleen ajankohtaisia. Tässä yhteydessä korostettiin kuitenkin sitä, että lukutaidon kehittäjien tai visuaalisten kielioppien laatijoiden ei tulisi niin yksioikoisesti niputtaa kaikkia kuvia samaan kategoriaan, vaan kuvalla ja valokuvalla on mitä il-meisimmin joku teoreettinenkin ero. Tällöin todettiin muun muassa, että kuvassa sen rakenne tai sisältö ei lähimainkaan aina muotoudu ilmaisun tai merkityksen näkökulmasta, vaan ratkaisevinta on aika. Aika on nous-sut keskeisesti esiin myös, kun edellä on tarkasteltu valokuvauksen il-maisukeinoja modernin diskurssin piirissä.

Aika on suhteellinen käsite. Sillä on merkitystä vain kun se määritel-lään suhteessa johonkin toiseen. Arkielämää lähinnä oleva kalenteriaika perustuu auringon, maan ja kuun liikkeiden keskinäiseen suhteeseen. Va-lokuvassa aika on ollut kiinnostuksen kohde sen vuoksi, että valokuvan on sanottu pystyvän ”pysäyttämään ohi virtaavan ajan”. Kun ihminen voi pysäyttää ajan, on siihen mahdollista palata uudelleen. Kreikkalaisen filosofin Herakleitoksen kerrotaan sanoneen, että ”et voi astua kahta ker-taa samaan virtaan”. Valokuvan on katsottu kuitenkin voivan ainakin yrittää. Valokuvatun hetken katsominen on eräällä tavalla palaamista

ajassa taaksepäin. Kuva on illuusio menneen palautumisesta. Tyypillisimmillään valokuvan tämä puoli tulee esiin siinä erittäin laajassa valokuvauksen soveltamisalueessa, missä valokuvaa käytetään historiallisen dokumentoinnin välineenä.

Tunnetuin kansainvälinen esimerkki laajasta historiaan jääneestä dokumentointityöstä lienee FSA-projekti USA:ssa.⁴⁰ Tunnetuin suomalainen esimerkki on varmaankin Signe Branderin Helsingin kaupunginmuseolle tekemä työ (Brander, 2004). Vastaavasti tuore esimerkki valokuvauksesta pidempien aikajaksojen muutosten dokumentoijana on Tapio Heikkilän väitöstutkimus *Visuaalinen maisemaseuranta* (2007). Siinä Heikkilä on sekä kehittänyt maisemaseurantaan soveltuvaa valokuvausmenetelmää (ibid., 121–151) että seurannut valokuvien avulla viljelymaiseman ja niittyjen maisemamuutoksia (ibid., 154–185).

Lähempänä Herakleitoksen ajatusta on kuitenkin valokuvan kyky pysäyttää erittäin nopeita ja ohikiitäviä hetkiä. Tämä ei ole valokuvamediaassa itsestäänselvyys, vaan on tullut siihen teknisen kehityksen myötä.⁴¹ Tietyllä tavalla voidaan sanoa, että kun valokuva mahdollisti erittäin lyhyen aikajakson pysäyttämisen ja myöhemmän tarkkailun, se myös avasi ihmisille aivan uusia näkymiä heitä ympäröivästä maailmasta.

4.3.1 Ratkaiseva hetki

Aikaan ja hetkeen liittyen modernin valokuvauksen diskurssissa onkin yksi asia ylitse muiden. Kyse on ratkaisevan hetken periaatteesta. Koska erittäin tietoisien ja keskittyneen toiminnan lopputulos, täydellistymä tai päämäärä on vain äärimmäisen nopea, ohikiitävä hetki, on valokuvausta näissä yhteyksissä usein verrattu itämaisiin taiteisiin tai kulttuurin ilmiöihin. Tärkeää on, että toiminnan harjoittaja keskittyy asiaansa, harjoittelee koko ikänsä sekä pyrkii täydellisyyteen. Täydellisyyden saavuttaminen on kuitenkin mahdollista vain harvoin, jos koskaan. Tällainen täydellinen omistautuminen johtaa paitsi äärimmäiseen taitoon harjoitettavassa asiassa, myös muihin hyveisiin, kuten itsehillintään ja mielen tasapainoon.

Tunnetuin analogia valokuvauksen ja itämaisen kulttuurin välillä liittyy ”Zen-jouseen”. Zen-buddhalaisuus on buddhalaisuudesta keskiajalla kehittynyt suuntaus, jonka edustajat pyrkivät valaistuksen saavutta-

⁴⁰ Franklin D. Roosewelta taloudellista ohjelmaa tukemaan asetettu Yhdysvaltojen hallituksen elin Farm Security Administration (FSA) organisoivat valokuvausprojektin, jonka tuloksena yhä edelleen Yhdysvaltojen kongressin kirjastossa on vapaasti käytettävissä 164 000 negatiivia ja 77 000 vedosta 1930-luvun köyhien maataloustyöläisten elämästä. (Esim. Newhall 1982, 238–245; Hurley 1977; Frizot 1998, 522–523; Uddenberg 1977, 9–24.)

miseen Zenin totuuden välittömän oivaltamisen avulla. Zen-kulttuurissa monista ihmisen käytännöllisistä taidoista kehittyi henkisiä harjoituksia. Tällaisia olivat esimerkiksi kamppailutaidot, kuten miekkailutaito, jousella-ammunta, teeseremonia ja kukkien asettelu. Saven valaminen, näytteleminen, runojen kirjoittaminen kaunokirjoitus, puutarhataide ja arkkitehtuuri liittyvät samaan perinteeseen. Japaniin kulkeutunut zen-buddhalaisuuden muoto, rinzai-zen, saavutti suuren suosion samuraiden keskuudessa sen taisteluvälmiuksia kehittävien harjoitusten vuoksi. (Esim. Watts 1997; Klemola 1988; 2005, 260; Snelling 1996, 137–149).

Eugen Herrigel oli saksalainen filosofi, joka oli 1920- ja 1930-luvuilla Japanissa opettamassa länsimaista filosofiaa. Samalla hän itse opiskeli zeniläistä filosofiaa tunnetun jousiammunnan opettajan Awa Kenzon johdolla. Kokemuksistaan hän kirjoitti lähes kulttimaineeseen nousseen kirjan *Zen ja jousella ampumisen taito* (Herrigel 1978). Herrigelin kulttiteos liittyy omalaatuisella tavalla moderniin valokuvaukseen. Kuten edellä todettiin, yksi modernin kauden tunnetuimmista valokuvaajista oli ranskalainen Henri Cartier-Bresson (1908–2004). Cartier-Bressonilla oli vauras ja yläluokkainen tausta, mutta itse hän valitsi siitä riippumattoman taiteilijan uran. Cartier-Bresson opiskeli piirtämistä ja maalaustaidetta ja harjoitti sitä valokuvaamisen ohella koko ikänsä. Tämä johdatti hänet myös omien valokuviansa kannalta keskeiseen problematiikkaan: muodon ja surrealismin kysymyksiin.

⁴¹ Uranuurtajana toiminut Eadweard Muybridge aloitti 20 vuotta jatkuneet systemaattiset kokeilut liikkeen pysäyttämiseksi valokuvassa vuonna 1872. Kokeilujen tuloksista koottiin laaja teos *Animal Locomotion*, joka ilmestyi vuonna 1887. Satojen tuhansien valotusten avulla Muybridgen kokeissa osoitettiin erilaisten eläinten ja ihmisten liikkeiden yksityiskohdat. Valokuvat paljastivat seikkoja, joista ihminen ei ennen tätä ollut lainkaan tietoinen. Tunnetuin esimerkki on hevosen laukan yksityiskohdat. (Esim. Rosenblum 1984, 249–258; Szarkowski 1989, 131–134; Bajack 2002, 87.)

Muybridgen kokeet vaativat erityisen monimutkaisia ja poikkeuksellisia järjestelyjä liikkeen pysäyttämiseksi. Lähes kaikki muut 1800-luvun valokuvaajat joutuivat turvautumaan suuriin kameroihin, pitkiin valotusaikoihin ja tätä kautta myös staattisiin valokuviin. Amerikan Yhdysvaltojen sisällissodan varsinaisia tapahtumia ei voitu kuvata, mutta kuvattiin ruumiita taistelun jälkeen tai paikkoja, joissa jotain oli tapahtunut. (Vrt. John Szarkowski [1974, 28–29] George N. Barnardin valokuvasta *Scene of General McPherson's Death, 1864 or 1865*.)

Vasta 1900-luvulle tultaessa liikkeen pysäyttäminen tuli mahdolliseksi myös arkeisissa kuvaustilanteissa. Vuonna 1912 markkinoille tullessa Speed Graphic -kamerassa oli jo 1/1000:n suljinaika. Ensimmäinen kinofilmikamera, Leica tuli markkinoille vuonna 1924. Samana vuonna esiteltiin Ermanox kamerassa maailman ensimmäinen 1,8-valovoimainen objektiivi. Filmien herkkyydet kasvoivat siten, että valokuvaajien puhekieleen jäivät pysyvästi sanat ”hidas” ja ”nopea” filmi. Näillä viitattiin alun perin filmin kykyyn toistaa hitaita tai nopeita liikkeitä. Sittemmin sanat ovat vakiintuneet filmin valoherkkyyttä kuvaaviksi yleiskäsitteiksi.

Cartier-Bresson piti ensimmäisen valokuvanäyttelynsä New Yorkin Julien Levy Galleriassa vuonna 1933. Näyttelyn nimi oli *Antigraphic Photography*. Kuvat poikkesivat siihen saakka gallerioissa esitetyistä valokuvista siinä, että ne näyttivät otetun aivan kuin automaattisesti, harkitsematta. Niitä kuvattiin sanoilla ”equivocal, ambivalent, anti-plastic, accidental”. Kuvista oli vaikea uskoa, että ne olivat tietoisesti sommiteltuja. (Newhall 1982, 225.)

Colin Westerbeckin ja Joel Meyerowitzin (1994) mukaan antigraafinen oli käsite, joka pisimpään jäi kuvaamaan Cartier-Bressonin valokuvia. Tällä tarkoitettiin ensinnäkin sitä, että poiketen silloin taidevalokuvauksessa vallitsevasta tyylistä Cartier-Bresson ei esittänyt kuviaan sävyalaltaan voimakkaan kontrastisina ja kuvasikin mieluummin pilvisellä kuin aurinkoisella säällä. Toiseksi antigraafinen viittasi siihen, että Cartier-Bressonin kuvista ei näyttänyt löytyvän mitään tarinaa, kertonusta tai erityistä moraalista sanomaa. Valokuvat olivat sekä ulkoiselta sävyalaltaan että sisällöltään neutraaleja. (Ibid., 153–154.)

Vuonna 1952 Cartier-Bresson julkaisi käänteentekevän valokuvateoksen nimeltään *Images à la Sauvette*. Tekijän kirjoittama johdanto teokseen oli otsikoitu *L’Instant décisif*. Vain hiukan myöhemmin teos julkaistiin englanniksi käännettynä nimellä *The Decisive Moment*. Syntyi ratkaisevan hetken käsite. (Esim. Montier 1996, 134–136). Yhteys Zen-jouseen syntyy siten, että Cartier-Bresson lainasi edellä mainitun Herrigelin teoksen taidemaalari Georges Braguelta samoihin aikoihin kuin *Images à la Sauvette* ilmestyi (Montier 1996, 193).⁴²

Jean-Pierre Montierin (1996, 193) mukaan Cartier-Bresson otti tämän kirjasen tekstin koko valokuvauksen estetiikan perustaksi. Näin siksi, että kirjan opetus oli elämässä yleispätevää eikä erikseen vain taidetta koskevaa. Cartier-Bressonin mukaan: ”Herrigelin kirja, jonka keksin monia vuosia sitten, on minulle valokuvaustaitomme perusta. Matisse kirjoitti samalla tavalla piirtämisestä - että se on kurin harjoittamista, ankaruutta itseään kohtaan ja siten itsensä täydellistä unohtamista. Valokuvauksessa asenteen pitäisi olla sama ... Käsitökseni vapaudesta on seuraava: harjoitus, joka perustuu loputtomille variaatioille. Tämä on Zen Buddismin perusta.”⁴³

Westerbeck ja Meyerowitz (1994, 166–167) kiinnittävät huomiota siihen, että valokuvat *The Decisive Movement* kirjassa jakautuvat tyyllisesti kahteen osaan: ennen ja jälkeen sotaa otetut. Cartier-Bressonin ilmai-

⁴² Herrigelin saksankielinen alkuperäisteos ilmestyi 1948 ja ranskankielinen versio 1953 (Montier 1996, 193, 302).

⁴³ Haastattelu *Le Monde* -lehdessä Nul ne peut enter ici s’il n’est pas géomètre Westerbeckin ja Meyerowitzin 1994, 165 mukaan.

sutapa eräällä tavoin kristallisoitui jälkimmäisissä. Monet kriitikot ovat liittäneet kuviin sellaisia käsitteitä kuin syrjään vetäytyminen, tarkoituksettomuus, minättömyys ja itsekieltäytyminen, jotka kuuluvat myös zen-buddhalaiseen ajatteluun.

Ratkaisevan hetken käsite on vakiintunut, vaikka, kuten Westerbeck ja Meyerowitz (ibid., 156) huomauttavat, alkuperäinen ranskankielinen käsite olisi ollut paljon osuvampi. Siinä sen merkitys olisi sisältänyt hetken yhtä aikaa sekä valokuvaajan että kohteen näkökulmasta. Ratkaisevan hetken käsite on myös sekä kulunut että laajasti väärin ymmärretty. Lisäksi sen olemassaolo voidaan asettaa kyseenalaiseksi digitaalisen valokuvauksen aikakaudella. Hetki on tekniikan valokuvaukseen tuoma, aikanaan uusi ilmiö, ja on mahdollista, että se myös tekniikan myötä aikanaan poistuu. Koska on mahdollista seurata ratkaisevan hetken kehittäjän ajatuksia suoraan *Ratkaisevan hetken* esipuheesta ilman selittäviä tulkintoja, on perusteltua jatkoa ajatellen lyhyesti referoida alkuperäisiä ajatuksia.

Ensinnäkin valokuvaan pysäytetty hetki on Cartier-Bressonin mukaan jonkinlainen heijastuma ohikiitävästä elämästä: ”Olin juuri löytänyt Leican. Siitä muodostui minulle suoranainen silmieni jatke, enkä löytöhetkestä lähtien ole ollut siitä erossa. Kuljeskelin Marseillen kaduilla kaikesta päivät tuntien itseni huippukuntoiseksi ja valmiiksi toimintaan, vaikkaasti päättäneenä ’pyydystää filmille’ itsensä elämän, keskeltä elävää toimintaa. Enemmän kuin mitään muuta halusin tallentaa yhteen ja ainoaan valokuvaan kaiken keskeisen jostakin juuri silmieni edessä avautuvasta tapahtumasta.” (Cartier-Bresson 1983, 83).

Toiseksi, ratkaiseva hetki oli Cartier-Bressonille nimenomaan valokuvailmaisun muotoon liittyvä kysymys: ”Valokuvaus on mahdollistanut uudenlaisen muovailtavuuden, joka syntyy aiheen liikkeiden muodostamien linjojen hetkellisyydestä. Työskentelemme täydessä sovussa liikkeen kanssa, aivan kuin liikkeeseen sisältyisi tietty ennakkoavistus siitä, kuinka itse elämä avautuu edessämme. Jokaisessa liikkeessä on tietty vaihe, jolloin sen elementit ovat tasapainossa toisiinsa nähden. Valokuvaajan tulee tarttua tähän tuokioon ja taltioida sen tasapaino. ... Myöhemmin todistaaksesi sen kehität kuvan ja havaitset kuvan geometriaa tutkiessasi, että jos olet painanut laukaisinta juuri ratkaisevalla hetkellä, niin olet vaistomaisesti tavoittanut juuri sen geometrisen kuvion, jota ilman kuva olisi ollut muodoton ja hengetön” (ibid., 91–92).

Kolmanneksi, jo kuvattua hetkeä ei voi eikä pidä muuttaa tai rekonstruoida uudelleen eikä muotoa ja sisältöä tule erottaa toisistaan: ”Me näemme ja vastaanotamme valokuvan, aivan kuten maalauksenkin, kokonaisuutena ja yhdellä vilkaisulla. Valokuvan sommitelma on samanhetkisen koostamisen tulos, siis silmän havaitsemien rakenneosien elimellinen

yhdistelmä. Sommitelmaa ei voida lisätä kuvaan jälkeenpäin kuin se olisi vain jokin aihemateriaalin päälle asetettavissa oleva koriste, sillä sisältöä on mahdotonta erottaa muodosta. Sommitelmassa tulee myös näkyä juuri valitun sommitelman väistämättömyys” (ibid., 91).

Ja edelliseen liittyen: ”Sommittelun tulee olla kuvaajan jatkuva huolenaihe, mutta juuri kuvaushetkellä sommittelu voi kasvaa ainoastaan välittömästä havainnosta (intuitiosta), sillä yrityksenämme on vangita katoava hetki asioiden keskinäisten suhteiden ollessa jatkuvasti liikkeessä. ... Jos yrittää leikellä tai rajaillla hyvää kuvaa merkitsee se tuhoa kuvan geometrisesti oikeille keskinäisille suhteille. Sitä paitsi on erittäin harvinaista, että huolimattomasti sommiteltu kuva voitaisiin pelastaa peittämällä suurennuskojeessa sen kompositio uudelleen. Näkymän kokonaisuus ei ole enää saavutettavissa” (ibid., 92–93).

Kun edellä esitetty vielä tiivistetään, voidaan ratkaisevaan hetkeen Cartier-Bressonin esittämänä liittää lyhyesti seuraavat luonnehdinnat: 1. kuvaa elämää keskellä toimintaa, 2. syntyy aiheen liikkeiden muodostamien linjojen hetkellisyydestä, 3. on vaihe, jolloin kuvan elementit ovat tasapainossa toisiinsa nähden, 4. on geometrinen kuvio, jota ilman kuva olisi muodoton ja hengetön, 5. on samanhetkisen koostamisen tulos, 6. on silmän havaitsemien rakenneosien elimellinen yhdistelmä, 7. kasvaa ainoastaan välittömästä havainnosta asioiden keskinäisten suhteiden ollessa jatkuvasti liikkeessä sekä 8. rajattaessa näkymän kokonaisuus ei ole enää saavutettavissa.

Ratkaisevan hetken menestys on sen keksimisen jälkeen ollut valtaisa. Kyse on muotokielestä, joka on ominaista vain yhdelle taidelajille. Hetken käyttö sellaisenaan, kyky virtaavan ajan pysäyttämiseen, on muodostanut keskeisen valokuvauksen ilmaisukeinon ja erottanut valokuvauksen muista taidemuodoista kokonaan omaksi lajikseen. Ero lähisukulaisiin, elokuvaan ja kuvataiteisiin on muodostunut hetken käytön kautta selkeäksi. Itsenäinen muotokieli on taas tehnyt valokuvauksesta osan modernia taidetta.

Ratkaisevan hetken käyttö on ollut hetken käyttöä eräällä tavoin sen jalostuneimmassa muodossa. Ratkaisevan hetken kuviin on totuttu liittämään sen ominaislaatuja hyvin kuvaava ilmaus ja puhuttu kuvan tai hetken magiasta. Lähes yhtä ilmaisuvoimaisesti on puhuttu hallitusta sattumasta. Näennäisestä yksinkertaisuudestaan huolimatta ratkaisevan hetken käyttö ei kuitenkaan ole vakiintunut jokaisen valokuvaajan arki-seksi ilmaisuvälineeksi. Tämä on mielenkiintoinen ilmiö, koska ”itse elämä” on ollut yhtä helposti saavutettavissa jokaiselle valokuvaajalle. Kuitenkin ratkaisevan hetken valokuvaajia on valokuvauksen historiassa yllättävän vähän.⁴⁴ Näin on ehkä hyväkin, sillä hetken magia olisi saattanut liian usein esitettynä kärsiä inflaation.

Ratkaisevan hetken magia perustuu siihen, että ihmistä ympäröivästä visuaalisesta aistimaailmasta näytetään jotakin, mitä hän ei normaalisti koe. Jatkuvasti etenevän liikkeen virran keskeltä pysäytetään asioita yksityiskohtaista tarkastelua varten. Syntynyt valokuva ”kasvaa välittömästi havainnosta asioiden keskinäisten suhteiden ollessa jatkuvasti liikkeessä”. Onnistunut ratkaisevan hetken valokuva on surrealistinen. Sen kummallisuus perustuu siihen, että valokuvattuna kuvan esittämät asiat vastaavat ihmisen arkikokemusta, mutta tiettyyn hetkeen pysäytettynä eivät. Surrealismiin tapaan kuva esittää asian samanaikaisesti sekä todellisenä että epätodellisenä. Tästä syntyy magia, kuvaan liitettävä kummallisuus, outous tai erikoisuus. Kuvan esittämät asiat samanaikaisesti sekä ovat että eivät ole.

4.3.2 Hetki, huippuhetki ja liikkuva kuva

Yksi syy siihen, ettei ratkaiseva hetki sen menestyksestä huolimatta ole vakiintunut valokuvaajien arkiseksi ilmaisuvälineeksi, saattaa olla siinä, että ratkaisevasta hetkestä on eri yhteyksissä esitetty mitä erilaisimpia tulkintoja. Harhaanjohtavin niistä on sellainen, missä ratkaiseva hetki ymmärretään sisällöllisten tapahtumien ratkaisevaksi kohdaksi. Esimerkkinä Helge Heinosen tunnettu urheilukuva, jossa Pentti Nikulan seiväs katkeaa kesken hypyn⁴⁵ (kuva 15, sivu 138). Käsitettä on käytetty myös kuvaamaan hetken impressionistista tunnelmaa. Ratkaiseva hetki sen alkuperäisessä merkityksessä ja erikoislaatuiseina ilmaisukeinona kasvaa kuitenkin ”ainoastaan välittömästä havainnosta asioiden keskinäisten suhteiden ollessa jatkuvasti liikkeessä” ja on ”geometrinen kuvio, jota ilman kuva olisi muodoton ja hengetön”. Ratkaisevalla hetkellä tarkoitetaan siis tapahtumien sisällöllisestä kehityksestä riippumatonta ajankoh-
taa. (Vrt. myös Szarkowski 1966, 10.)

Erotuksena kuvan muotoon liittyvästä ratkaisevasta hetkestä voidaan kuvan sisältöön liittyvästä hetkestä käyttää esimerkiksi käsitettä *huippuhetki*. Tällöin huippuhetki voidaan määritellä tapahtumien ajalliseksi kulminaatiopisteeksi. Erittäin monissa tunnetuissa huippuhetken kuvissa hetki voidaan myös määritellä siten, että valokuvaaja on vanginnut hetken, josta tapahtumien paluu takaisin on mahdotonta. Esimerkiksi urheilukuvassa kiekko tai pallo on jo mennyt maaliin, mutta erotuomarin pilli ei ole vielä soinnut ja pysäyttänyt tapahtumien kulkua. Tai edellä mainitussa Heinosen kuvassa seiväs on jo katkennut, mutta hyppääjän liike ei vielä ole lähtenyt alas maata kohti.

⁴⁴ Esimerkkejä ratkaisevan hetken käytöstä: Jouko Leskelä (1983), Josef Koudelka (1988) (kuva 13 sivu 137), Sirkka-Liisa Konttinen (2000).

⁴⁵ Esimerkiksi Komulainen 2000, 267.

Kuuluisissa ”kuoleman kuvissa” kuvat vangitsevat juuri tällaisen tapahtuman ja seurauksen välisen lyhyen hetken. Eddie Adamsin Pulitzer-palkinnon saaneessa kuvassa *Viet Cong Execution 1968*⁴⁶ etelävietnamlainen poliisipäällikkö teloittaa sissiksi epäillyn kadulla (sisäkannen kuva). Kameran suljin on ollut auki juuri sillä hetkellä, kun luoti tunkeutuu aivoihin. Sama ilmiö esiintyy jo aiemmin mainitussa Robert Capan *Death of a Loyalist Soldier 1936* -kuvassa tai Bob Jacksonin kuvassa, missä Jack Ruby ampuu presidentti Kennedyn murhaajaksi epäillyn Lee Harvey Oswaldin 24.11.1963⁴⁷ (kuva 14, sivu 137). (Vrt. Vanhanen 1991, 81–84.)

Perinteisesti lehtikuvaajan työ on hyvin usein ollut juuri huippuhetken metsästämistä. Valtiosopimuksen syntyminen sisältää allekirjoituksen, kädenpuristuksen ja maljan kohotuksen kulminaatiopisteet. Vastavasti vaalikampanjan huippuhetki näkyy kuvassa, jossa kansalainen on juuri työntämässä lippua uurnan aukosta sisään. Sama ajattelu näkyy myös perinteisissä kotikuvissa. Niissä tapahtumien sisällöllinen kulminaatiopiste on useimmiten kaikkein tärkein. Perhekuvia otetaan yleensä erilaisten rituaalien yhteydessä. Kasteessa yhteisön jäseneksi ottamisen rituaali saavuttaa huippuhetkensä veden koskettaessa päälakea ja avioliittoon vihkiytymisen rituaali hetkellä, jolloin sormus työnnetään sormeen, suudellaan morsianta tai leikataan hääkakun ensimmäistä palaa.

Tällaisissa kuvissa tapahtuma sinänsä on ollut tärkeämpi kuin kuvan esteettinen tai tekninen laatu. Esimerkiksi aiemmin mainitut Joe Rosenthalin Iwo Jima tai Bob Jacksonin Jack Ruby -kuvat ovat tulleet yleisölle tutuiksi voimakkaasti rajattuina. Myös Hannu Vanhanen (1991, 58–62) viittaa kuvan uutisarvoon verrattuna sen laatuun kommentoidessaan Harri Saukkomaan Mikkelin panttivankidraaman kuvasarjaa 9.8.1987, jossa koko draaman kulminaatiopiste on kuva auton räjähdyksestä. Tässäkin tapauksessa kuva valittiin vuoden lehtikuvaksi. Merja Salon (2000a, 27–31) mukaan tämä näkökohta näyttäisi kuitenkin oleva syrjäytymässä television uutiskuvien vaikutuksesta ja estetisoivan uutiskuvan saavan uutta jalansijaa mediassa.

Yksi syy Salon toteamaan asiantilaan löytynee myös teknisestä kehityksestä. Kuvan laadun parantuessa sisällöllisesti merkittävät hetket voidaan uutiskuviin kaapata suoraan liikkuvasta kuvasta. Näin varsinaisen valokuvaajan läsnäolo merkittävien uutistapahtumien yhteydessä ei enää ole välttämätöntä. Hetken eristäminen tehdään tapahtumien jälkeen liikkuvasta kuvasta. Kuvaajan läsnäolo myöskään liikkuvan kuvan taltioinnissa ei enää ole ehdoton välttämättömyys, kuten Irakin sodan uutisointi osoitti. Uutisvalokuvaajan tehtäväksi saattaakin tulla tapahtumien jälkien dokumentointi. (Vrt. Elo 2005, 224–225.)

⁴⁶ Esimerkiksi Leekley 1982, 68; Stepan 2000, 114–115.

⁴⁷ Esimerkiksi Frizot 1998, 602.

Petri Anttonen (2005) on tutkinut valokuvan hetkeä vielä kolmannestakin näkökulmasta. Alkuperäisenä lähtökohtana on ollut Jacques-Henri Lartiguen valokuva *Grand Prix of Automobile Club of France vuodelta 1912*⁴⁸ (kuva 16, sivu 138). Kyseessä on varmaankin valokuvahistorian tunnetuin valokuva, jossa esiintyy sulkimen vetämä. Sulkimen vetämä esiintyy verhosulkimamerkeissä silloin, kun filmiä valottava verhosulkimen rako liikkuu kohteen kanssa samaan suuntaan suunnilleen samalla nopeudella. Tällöin liikkuva kohde ikään kuin venyy liikkeen suuntaan. Ilmiötä on sovellettu aiemmin esimerkiksi maalikameroiden ja panoraamakameroiden.

Kokeilujaan varten Anttonen rakensi hitaalla nopeudella liikkuvan verhosulkimen. Sulkimen rakoa saattoi liikuttaa kaikkiin suuntiin halutulla nopeudella. Näin liikkuvan kohteen kuvautuminen filmille riippuu siitä, mihin suuntaan ja millä nopeudella suljin liikkuu. Kun kuva-alalla on lisäksi useita eri nopeudella ja eri suuntiin liikkuvia kohteita, ne kaikki kuvautuvat filmille eri tavoin. Koko prosessia, yksittäisiä otoksia ja viimeistelyjä kuvateoksia Anttonen kutsuu yleiskäsitteenä aikasarjavalokuvaksi ja tuo esiin tässä yhteydessä erittäin osuvan, uuden hetkeä kuvaavan käsitteen, *ratkaisematon hetki*. (Anttonen 2005, 23–24, 131–132.)

Harri Laakso (2003, 102–103) tuo Anttonen kuvien yhteydessä esiin loogisen pinnan käsitteen. Digitaalisessa tekniikassa käytettävät näytöt kehittyvät siihen suuntaan, että vain osa kuvapinnasta päivitetään uudelleen tarpeen mukaan. Tällöin valokuvat ovat kuvia, jotka eivät heijasta yhtä hetkeä kerrallaan, vaan aina useita hetkiä yhtä aikaa.

Valokuva ja elokuva ovat molemmat saman aikakauden tuotteita. Modernismin tulkinnan mukaan samat tieteelliset keksinnöt johtivat kahden toisistaan selkeästi erillisen ilmaisumuodon syntyyn. Kuvan synty tapa on sama, mutta esitystapa erilainen. Valokuvan erottaa elokuvasta sen suhde aikaan. Elokuva on aikaansidottua. Valokuva sen sijaan pysäyttää ajan myöhempää tarkastelua varten ja antaa katsojalle mahdollisuuden palata siihen aina uudelleen ja uudelleen. Susan Sontagin (1984, 23) sanoin: ”valokuvat voivat syöpyä mieleen paremmin kuin liikkuvat kuvat, sillä ne ovat selkeitä ajan osasia, eivät ajan virtaa. Televisio tarjoaa lajittelemattoman kuvavirran valikoiman, jossa jokainen kuva mitätöi edeltäjänsä. Jokainen yksittäinen valokuva sen sijaan on ohueksi esineeksi muutettu etuoikeutettu hetki, jonka voi saada omakseen ja jota voi katella aina uudelleen.” (vrt. Kaila 2002, 82–83).

Myös Barthesin mukaan valokuvauksen hetkessä (poseerauksessa) on kysymys valokuvan lukemisen intentiosta. Valokuvaa katsottaessa siihen liitetään väistämättä ajatus siitä ohikiihtävästä hetkestä, jolloin todellinen esine sattui olemaan liikkumattomana silmien edessä. Niinpä valokuvan

⁴⁸ Esimerkiksi Newhall 1982, 216; vrt. myös Koezle 2002, 152–159.

noema heikkeneekin, kun kuva saatetaan liikkeelle ja siitä tulee elokuvaa: "valokuvassa jotain *on ollut mallina* pienen aukon edessä ja jäänyt siihen ikuisiksi ajoiksi (se on minun tuntemukseni); elokuvassa taas jokin on *kulkenut* tuon saman aukon ohi: kuvien jatkuva sarja pyyhkii poseerauksen pois ja kieltää sen: sarjalla on erilainen fenomenologia, joten se on alkuna myös uudelle, tosin edellisestä johdetulle, taiteelle" (Barthes 1985, 84).

Valokuvaaja Jan Kaila (2002, 79–84) kertoo erilaisista tavoista, jotka koskettavat elokuvan ja valokuvan suhdetta otsikolla *Valokuvausta muisuttava video*. Esimerkiksi Andy Warhol valmisti useita poikkeuksellisen pitkiä elokuvia (6–8 tuntia), joissa katsojat käytännössä katsoivat koko ajan samaa kuvaa. Edellistä problemaattisempi tapa esittää asia on Kailan kuvaama Gillian Wearingin teos, missä ryhmäkuvaan jähmettyneitä poliiseja on kuvattu liikkuvaan kuvaan tunnin ajan. Elokuvallisen esitystavan sijasta kuva esitetään kuitenkin valokuvanomaisesti. Tällöin katsoja näkee valokuvan, missä kuva liikkuu.

Warhollin tapauksessa on vaikea puhua elokuvasta. Kahdeksan tunnin esityksessä yleisö katsoi 691 200 kertaa saman valokuvan. Kailan käyttämän lähteen mukaan taiteilija ei itsekään pystynyt tähän. Wearingin teoksessa liikkuttaneen selkeästi rajapinnalla. Alkulähtökohtana on ollut daguerrotypian aika, jolloin kuvan valotusajat saattoivat tosiaan olla tunnin mittaisia. Tällöin mallin liike kuvautui filmille liike-epäterävyytensä, ei liikkeenä, kuten tässä tapauksessa.

4.4 Yhteenveto ja keskeiset havainnot

Modernin diskurssin piiriin on aina kuulunut yksi keskeinen keskustelun aihe: miltä osin valokuva heijastaa tai sen tulee heijastaa ihmisestä riippumatonta ulkomaailmaa ja miltä osin ihmisen subjektiivisesta minästä riippuvaa sisäistä maailmaa. Edellä Andre Bazinin (1983) ja Roland Barthesin (1985) ympärillä käydyin keskustelun pohjalta voidaan todeta, että valokuvan suhteella todellisuuteen ei ainakaan pääsääntöisesti ole tarkoitettu pelkästään valokuvan suhdetta aistihavaintoihin. Harri Laakso (2003, 125) tulkitsee Bazinia siten, että luottamus objektiivin teknisiin toimintaperiaatteisiin ei tarkoita samaa kuin uskomus objektiivin kykyyn kuvata koko reaali maailmaa. Näin Laakso pääsee palaamaan omaan ajatukseensa jäljestä ja uskosta valokuvauksen peruspilareina. Hyvin samaan päädytään, kun tarkastellaan John Szarkowskin esittämiä modernin valokuvauksen keskeisiä teesejä.

Tällaisen tulkinnan mukaan Bazinin todellisuus onkin parhaiten ymmärrettävissä hänen käyttämänsä psykologisen realismin käsitteen avulla. Kun muoto ja sisältö erotetaan toisistaan, niin valokuvan realismi toteutuu silloin, kun sisältö vastaa todellisuutta. Tässä tulkinnassa ollaan

yllättäen samoilla linjoilla kriittisen teorian tai ainakin brechtiläisyyden kanssa. Todettakoon, että jatkossa esiin nouseva poststrukturalistinen näkemys valokuvan jatkuvasta tulkinnanvaraisuudesta ei toimi tämän kaltaisen todellisuuskäsityksen ollessa kyseessä. Kriittisen teorian tai brechtiläisyyden näkökulmasta sisällön todenmukaisuus ei myöskään ole riittävä ehto, kun vieraannuttamiseksi puuttuu.

Kun todellisuus ymmärretään aistihavaintoja laajemmaksi ilmiöksi, sen teoreettinen haltuunotto muuttuu vaikeaksi. Valokuvan moderni diskurssi vetosikin usein valokuvan tähän puoleen yksinkertaisesti ilmoittamalla, että tämä on ollut. Tämä argumentti voidaan liittää sekä valokuvaan että elokuvaan. Valokuvassa se kuitenkin on elänyt voimakkaampana, koska elokuvaa muutoin on opittu pitämään nimenomaan fiktion välineenä. Sanotaan, että jotain hyvin erikoista voi tapahtua vain elokuvissa. *Tämä on ollut* sisältää perinteisesti kaksi ulottuvuutta. Ensinnäkin se voi viitata johonkin, mikä on merkityksellistä vain valokuvaajan tai yksittäisen kuvan katsojan kannalta tai toisaalta se voi viitata yhteisesti jaettuun kulttuurisiin merkityksiin.

Roland Barthesin käyttämänä *tämä on ollut* korosti muodon realismia ja yksilön henkilökohtaista kokemusta. Näin voidaan todeta ainakin vanhan Barthesin pohjalta. Hän piti erityisen tärkeänä sitä, että kameran edessä ollut henkilö tai asia on todellakin ollut olemassa ja siitä todistena on olemassa valokuva. Barthesille tämä merkitsi ennen muuta henkilökohtaisen kokemuksen yhtä ulottuvuutta, ei niinkään erikoisvälinettä maailman tulkintaan. Bazinille se vastaavasti muodosti aidon realismin ulkoisen muodon.

Kuten edellä aiemmin on todettu, modernissa diskurssissa valokuva voi olla myös ulkoisesti objektiivinen ja sisäisesti subjektiivinen. Barthesin näkemyksen mukaan kuvan tulkinta voi sen ulkoisesta olemuksesta riippumatta olla hyvinkin henkilökohtainen ja psykologinen. Myös amerikkalaisen Aperture-lehden diskurssissa valokuvan ulkoinen muoto ja henkilökohtainen tai psykologinen tulkinta erosivat julkilausutusti toisistaan. Ulkoisesta, hyvinkin naturalistisesta ilmeestään huolimatta valokuvia pidettiin sisäisen maailman metaforina.

Ensimmäisenä keskeisenä havaintona voidaankin todeta, että *tämä on ollut* yhdistää modernia diskurssia siitä huolimatta, että käsitys reaali-
maailman luonteesta tai valokuvan suhteesta siihen vaihtelee voimakkaasti. Valokuvan moderni diskurssiin on ainakin jossakin määrin kuulunut sen hyväksyminen, että valokuvalla on jokin hyvin omintakeinen suhde todellisuuteen.

Myös Peircen filosofiaan kuuluvat ikonisuuden ja indeksisyyden tulkinnot valokuvaukseen sovellettuna tukevat tätä havaintoa. Indeksisyys yleisellä tasolla viittaa siihen, että valon avulla kohde virtaa valokuvaan

autenttisena ja muuttumattomana. Harri Laakso (2003, 95–99) on kuitenkin osoittanut, että indeksi on Peircen järjestelmässä kuitenkin useaan merkkiluokkaan kuuluva piirre, joka on samanaikaisesti sekä osoitin että jälki. Osoittamisen ja jäljen välinen yhteys voi taas olla mitä moninaisinkin. Monimutkaisessa tapauksessa indeksisen merkin täytyy aktivoida vielä jokin toinen merkki, jotta ilmiö tulee ymmärrettäväksi.

Laakson analyysi johti edellä myös tämän tutkimuksen kysymyksenasetteluun digitaalisen ja analogisen valokuvan erosta. Laakson johtopäätösten mukaan digitaalinen valokuva eroaa perinteisestä valokuvasta. Näin siksi, että tullakseen näkyväksi ja tulkittavaksi tarvitaan molemmissa tekniikoissa jatkotoimenpiteitä. Laakso kutsuu tätä vaihetta kuvan käännökseksi. Digitaalisessa se on elektroninen ja perinteisessä kemiallinen. Mika Elo (2005, 51–52) on puolestaan asettanut kyseenalaiseksi valokennoon ja emulsioon piirtyneen näkymättömän kuvan eron havainnon kannalta. Hänen mukaansa kyse on vain käännökseen liittyvästä aikaerosta.

Tässä tutkimuksessa edellä yhdyttiin Elon esittämään näkemykseen sillä perusteella, että valokuvan ilmaisulliselta ja sitä kautta myös kulttuuriselta tai diskursiiviselta kannalta molemmat valokuvauksen tekniikat ovat periaatteessa toistensa kaltaisia. Molemmissa tekniikoissa kuva sisältää samalla tavoin latentin vaiheen ja saadaan tulkittavaksi vasta jatkotoimenpiteiden avulla. Koska kysymys on merkittävä tämän tutkimuksen kokonaisuuden kannalta, on tämä syytä tässä vaiheessa todeta toisena keskeisenä havaintona. Näyttää siltä, että kuvan synty tapa ei ole ratkaiseva, vaan mahdollista eroa digitaalisen ja analogisen valokuvan välillä on syytä hakea niin sanotusta käännöksen jälkeisestä vaiheesta. Toisin sanoen siitä, miten kuva valmistetaan nähtäväksi ja miten sitä käytetään.

Kolmantena havaintona on syytä kirjata, että todellisuusoletusten lisäksi modernin diskurssiin sisältyi myös enemmän tai vähemmän tiedostettuja väittämiä valokuvan suhteesta aikaan. Edellisen pääluvun lopussa strukturalismia koskevana toisena havaintona todettiin, että kuvalla ja valokuvalla saattaisi olla joku teoreettinen ero, mikä on selitettävissä sillä, kuinka kuva liittyy aikaan. Modernissa diskurssissa ajasta, erityisesti lyhyestä hetkestä syntyi yksi keskeinen valokuvailmaisun väline. Tällä välineellä todettiin olevan kaksinainen luonne: hetki valokuvan muodon rakentajana ja hetki valokuvan sisällön tuottajana.

Muodon rakentajana erityisesti ratkaiseva hetki erotti valokuvan kaikista muista kuvantekotavoista. Ratkaiseva hetki toi valokuvaan sellaista erikoisuutta, outoutta tai yllätyksellisyyttä, jota alettiin kutsua hetken magiaksi. Koska jotkut valokuvaajat ilmeisesti olivat muita taitavampia hetken käytössä, syntyi hetken kuvaajien ympärille myös oma taiteilija-

kulttinsa muiden taidemuotojen tavoin. Modernin diskurssin mukaisessa ajattelussa itsenäisellä taiteella oli itsenäiset ilmaisukeinonsa. Näin valokuvauksesta hetken taiteena tuli itsenäinen suhteessa sen lähisukulaisiin, maalaustaiteeseen ja elokuvaan.

Kuitenkin sisällöllisesti vain harvat valokuvat ovat olleet ratkaisevan hetken kuvia. Esimerkiksi uutiskuvissa hetki on ollut tärkeä lähinnä kuvan sisällön ja tulkinnan kannalta. Tämän tutkimuksen tutkimustehtävän kannalta voidaan jo tässä vaiheessa todeta, että digitaaliseen tekniikkaan siirryttäessä valokuvan suhde aikaan ja hetkeen muuttuu ongelmalliseksi. Kuten edellä todettiin, digitaalisen kuvan ja analogisen kuvan logiikan kannalta kuvan syntyvaihe ei ole ratkaiseva, vaan mahdollisia eroja on haettava käännöksen jälkeisistä vaiheista. Digitaalinen kenno tallentaa kyllä ajan ja hetken täysin samalla tavoin perinteisen filmin kanssa, mutta miten kuvalle käy käännöksen jälkeisessä vaiheessa?

Kuvan esittämä aika, hetki tai hetken magia voivat säilyä vain, jos kuvaa ei sen ottamisen jälkeen muuteta. Modernin diskurssin mukaisessa ajattelussa usko kuvan alkuperäisyyteen on perustunut jälkeen ja uskoon, kuten aiemmin on useaan otteeseen todettu. Kuvan manipulointi jälkikäteen on ollut mahdollista, mutta kuitenkin sen verran vaivalloista, että tähän uskoon on myös ollut hyvät perusteet. Mutta kuinka asianlaita on jatkossa digitaalisena aikakautena? Arkikokemus näyttäisi osoittavan, että usko kuvan alkuperäisyyteen on säilynyt kohtuullisen hyvin silloin, kun kuvaa käytetään perinteiseen tapaan. Näin siitä huolimatta, että minikäänlaista rationaalista perustetta tähän uskoon ei enää voi olla, koska kuvan muuttaminen on tullut niin helpoksi ja yksinkertaiseksi. Uusi aika näyttää, säilyvätkö jälki ja usko valokuvan diskurssin peruspilareina.

5 Valokuvan postmoderni diskurssi

Postmoderni diskurssi on vaikeampi määritellä kuin moderni diskurssi, sillä postmoderni ei lähtökohtaisesti alistu määrittelylle. Victor Burginin mukaan ”postmoderni ei ole ’käsité’, se on *problematiikka*”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että postmodernista puhuttaessa käsitellään sellaista toisiinsa kytkeytyneiden kysymysten kompleksia, josta ei päästä eroon yhdellä vastauksella. Tämän lisäksi postmodernia ei olisi ilman modernismia. Postmodernissa on aina kysymys suhteesta moderniin. Näin ollen postmodernismi aina välttämättä suuntautuu myös menneeseen. (Burgin 1989, 132).

Postmodernismi kokonaisuutena on laaja kulttuurinen ja intellektuaalinen ilmiö. Riitta Jallinojan (1995) mukaan postmodernin käsitettä käytettiin painetutussa tekstissä ensimmäisen kerran vuonna 1934, jolloin espanjalainen Frederico de Onis käytti sitä kritiikissä modernia runoutta kohtaan. Postmoderni alkoi kirjallisuudentutkimuksesta, mutta tuli ensimmäisenä laajemmin tunnetuksi arkkitehtuurin kautta. Charles Jencksin *The Language of Post-Modern Architecture* ilmestyi vuonna 1977, mikä kuvaa hyvin ilmiön eskaloitumisaikaa. Sosiologiaan postmoderni ilmaantui kuitenkin vasta myöhemmin, eikä sosiologinen postmoderni noudattellut samaa logiikkaa kuin arkkitehtuuri. Sosiologinen postmoderni sai vaikutteensa lähinnä ranskalaisesta poststrukturalismista (vrt. luku 3.3) ja angloamerikkalaisesta kulttuurintutkimuksesta. (Ibid., 30–32.)

Pasi Pyöriä ja Hannu Piironen (1998) esittävät postmodernismista kaksi tulkintaa. Toisen mukaan postmoderni tarkoittaa ”valistuksen projektin hylkäämistä”. Valistuksen ihanteet, usko inhimillisen järjen voimaan ja ihmisen kykyyn muuttaa maailmaa, ovat kadonneet. Enää ei ole olemassa neutraaleja arvoja sen enempää kuin ehdottomia totuuksia-kaan, joiden pohjalta toimia. Paradoksaalisesti postmoderni kritisoi olemassa olevaa maailmaa, mutta ei oman sisäisen logiikkansa vuoksi näe keinoja sen muuttamiseksi. Postmodernismin näennäisestä epäpoliittisuudesta huolimatta kirjoittajat kytkevät sen alkujuurat kuitenkin 1960-luvun marxilaisuuteen, joka kulki oman tiensä päähän vuoden 1968 opiskelijakapinassa.

Toinen Pyöriän ja Piironen esittämä tulkinta on, että postmoderni tarkoittaa ennen muuta intertekstuaalisuutta eli tieteellisten tekstien keskinäistä ja kontekstuaalista riippuvuutta, mikä taas johtaa relativismiin. Tällöin tieteellinen (ja muukin intellektuaalinen) työ perustuu ”enemmän tai vähemmän monimuotoisiin todellisuuden dekonstruointeihin”, tieto on luonteeltaan vain pirstaleista ja merkitykset muodostavat uusiin tulkintojen loputtoman ketjun. Kirjoittajien mukaan postmoderni onkin lähellä sosiaalista konstruktionismia. (Ibid.)

5.1 Moderni ja postmoderni valokuvassa

Myös valokuvauksessa postmodernismin problematiikka on tavalla tai toisella hallinnut keskustelua pitkään. Postmodernin perusajatukset nousivat vahvasti esiin esimerkiksi Janne Seppäsen (2001) strukturoidessa valokuvan olemusta koskevia tulkintoja. Seppäsen mukaan brittiläistä tutkimusta profiloi kolme osittain toisiinsa liittyvää näkökulmaa: historia, ideologia ja valokuvan esityskäytännöt. Lisäksi sillä on selkeä liittymäkohta myös niin sanottuun uuteen taidehistoriaan ja brittiläiseen kulttuurintutkimuksen traditioon. (Ibid., 14–35.)

Yhdysvaltalaisen tutkimuksen kohdalla Seppäsen kiinnittää huomioita kahteen asiaan. Toinen on se kritiikki, mikä on kohdistunut taidemuseoinstituutioon ja sen pyrkimykseen luoda valokuvauksen ympärille oma taiteellinen viitekehys, missä esteettisesti korkeatasoinen valokuvaus saa oman paikkansa muiden taiteiden rinnalla valokuvien alkuperäisestä käyttötarkoituksesta riippumatta. Tähän liittyen toinen seikka on koko postmodernia koskeva keskustelu. (Ibid., 36–54.)

Seppäsen mukaan brittiläinen uusi taidehistoria asetti kyseenalaiseksi perinteisen tavan määritellä taide intressittömäksi, vallitsevasta yhteiskunnasta riippumattomaksi ilmiöksi, joka noudatti omia lakejaan ja järjestystään. Uusi taidehistoria eräällä tavalla ideologisoi taiteen uudelleen. Kritiikin mukaan myös valokuvan historiankirjoitus oli keskittynyt tekniikan innovaatioiden kronologiseen esittelyyn ja kanonisoidujen tekijöiden töiden juhlintaan. Valokuvauksen yhteiskunnalliset käytännöt olivat peittyneet esteettisten ja tyyllillisten tekijöiden taakse. Historiankirjoitus kärsi teoreettisen näköalan puutteesta. (Ibid., 14–29.)

Valokuvauksen esityskäytännöillä Seppäsen tarkoittaa muun muassa Britanniassa syntyneitä liikkeitä, jotka pyrkivät laajentamaan valokuvauksen gallerioiden ja julkaisujen ulkopuolelle tavallisten ihmisten arkiseksi ilmaisukeinoksi. Tiivistettynä kysymys brittiläisessä tutkimuksessa oli toisaalta siitä, että valtaan, ideologiaan ja muihin diskursiivisiin käytäntöihin liittyvät tekijät tulisi ottaa huomioon valokuvauksen koulutuksessa ja toisaalta siitä, että pitäisi pystyä luomaan sellaisia valokuvauksen käytäntöjä, jotka edesauttaisivat ihmisiä hallitsemaan omaa elämäänsä kasvavan kuvavirran keskellä. (Ibid., 29–35.)

Myös yhdysvaltalaisessa keskustelussa museokritiikki on Seppäsen mukaan ollut keskeisellä sijalla. Kritiikin mukaan taidemuseoinstituution oma diskurssi on irrottanut valokuvat niiden alkuperäisistä yhteyksistään ja alkanut tuottaa valokuvataidetta omien esteettisten periaatteidensa mukaan. Michel Foucaultin ajattelu kulkeutui tähän keskusteluun lähinnä Douglas Crimpin kautta: ”Taidemuseot... tuottavat taideteoksia siinä kuin mielisairaalat hulluja”. Crimpin edustama kritiikin kohde oli

modernismi, joka tässä yhteydessä konkretisoitui lähinnä John Szarkowskin ja taidekriitikko Clement Greenbergin edustamaa taidekäsitystä vastaan. (Ibid., 36–42.)

Seppäsen esiin nostaman Crimpin mukaan valokuvaus ”on ollut osallisena monissa diskursseissa”, mutta modernismi etsi sille vielä kokonaan uuden, näistä riippumattoman diskurssin, valokuvauksen itsensä. Tämän uuden arvostusseulan läpi käytyään valokuvien alkuperäiset yhteydet ja käyttötarkoitukset katosivat ja ne päätyivät itsenäisiksi taidesineiksi museoihin. Robert Capan valokuva ei kerrokaan enää Espanjan sisällissodasta, vaan ottajansa taidoista ja valokuvaustyylistä. (Crimp 1990, 62–66; vrt. Seppänen 2001, 40–42.)

Tämä valokuvadiskurssien uudelleenjako ja kokonaan uusi epistemologia oli Crimpin käsityksen mukaan yksi esimerkki paljon laajemmasta kulttuurisesta ilmiöstä, postmodernismista, tai jos näin ei jostakin syystä voi sanoa, joka tapauksessa modernismin kuolemasta: ”Sillä valokuvaus ei ole itsenäinen eikä modernissa mielessä taide”. Modernismin diskurssiin nähden valokuva on liian satunnainen ja riippuvainen olemassa olevasta maailmasta. Crimpin mukaan Szarkowskin ja hänen edeltäjänsä Alfred Stieglizin välinen ero oli siinä, että Stiegliz erotti modernit valokuvat muista, kun taas Szarkowski teki koko valokuvauksesta modernia. Crimpin mukaan koko postmoderni valokuva perustuikin paradoksiin: ”Valokuvauksen uudelleenarvioiminen modernistiseksi välineeksi merkitsee modernismin loppua. Postmoderni alkaa, kun valokuvaus alkaa väaristellä modernismia”. (Crimp 1990, 62–66.)

Crimpin mukaan läsnäolo on keskeistä postmodernissa valokuvauksessa. Ei kuitenkaan läsnäolo perinteisessä mielessä, vaan siten, että läsnäolo toteutuu poissaolon kautta. Tällaisen läsnäolo näyttäisi hänen mukaansa olevan vastakohtaista sille, jota Walter Benjamin kutsui auraksi (vrt. luku 3.1.2 Massakulttuurin puolustus). Näin Crimp tulkitsee Benjaminin auran perinteisesti taiteilijan, alkuperäisen läsnäoloksi taideteoksessa. Auran läsnäolo taideteoksessa, toisin sanoen teoksen autenttisuus, on voitu todistaa teknisin menetelmin. Juuri tämä on ollut museoiden tehtävä. Kun Benjaminin tulkinnan mukaan ymmärretty aura katosi teknisen jäljentämisen myötä, museoinstituutio läksi etsimään kadonnutta auraa valokuvien ja valokuvaajien alkuperäisyydestä. Todettiin ja myönnettiin, että mekaanisesta välineestä huolimatta taiteilijan näkemys on tunnistettavissa jopa kauan jälkikäteen myös valokuvista. Kun aura tällä tavoin palautettiin valokuvaukseen, se samalla laajeni koskemaan kaikkea valokuvausta sen alkuperäisestä käyttötarkoituksesta riippumatta. (Crimp 1980, 92–94; 97–98.)

Tähän ilmiöön Crimp perustaa postmodernin valokuvauksen. Postmoderni valokuvaus saattoi toimia tämän taiteeksi hyväksytyn valokuvauksen suojissa. Sen pyrkimykset olivat kuitenkin toiset: auran palaut-

tamisen sijaan postmoderni valokuvaus pyrki kumoamaan, ylittämään tai korvaamaan auran. Postmodernin valokuvauksen tavoitteena oli osoittaa, että alkuperäisyyskin on vain pelkkää fiktiota. Valokuvat ovat kaikissa tapauksissa uuden esittämistä jo nähtynä. Representaatio voi olla olemassa vain representaationa. Näin ollen muiden taiteilijoiden töiden anastaminen, takavarikointi, hyväksikäyttö tai varastaminen tulivat postmodernin valokuvauksen ilmaisukeinoiksi. Esimerkkeinä Crimp käyttää Sherrie Levenen, Cindy Shermanin, Duane Michalsin, Les Krimsin ja Richard Princen valokuvia. Levine on repronnut tunnettujen valokuvaajien töitä ja esittänyt ne uudelleen, jolloin syntyy useiden representaatioiden ketju. Michals, Les Krims ja Sherman ovat esittäneet eräänlaista lavastettua todellisuutta, jolloin valokuvauksen totuusdiskurssi eräällä tavalla kääntyy itseään vastaan. Richard Prince taas on ottanut valokuviansa tyylin suoraan kaupallisen valokuvauksen kuvastosta. (Ibid., 97–100.)

Crimpin tavoin Victor Burgin vetää analogian taiteen modernismin edustajan Clement Greenbergin ja oman aikansa valokuvataiteen vaikuttajan John Szarkowskin välille (vrt. Seppänen 2001, 40–42; Haapio 1992, 12–15). Burginin (1986) mukaan keskustelu valokuvan olemuksesta on ennen kaikkea ollut rajanvetoa maalaustaiteen modernismin ja jonkun muun välillä. Burginin mukaan taidevalokuvauksessa vallalla oleva diskurssi on itse asiassa modernismin diskurssia: "... maalaustaiteen modernistinen ohjelma saneli, että taideteoksen oli oltava täysin autonominen materiaallinen objekti, joka ei viitannut kerrassaan mihinkään omien rajojensa ulkopuolella olevaan ..." (ibid., 148). Edelleen: Valokuvaus on visuaalinen ilmaisukeino, mutta ei pelkästään visuaalinen. Se, mikä saavuttaa aivojen näkökeskuksen, on ilmeisesti ulkomaailman aikaansaannosta, mutta tuskin suora tai yksinkertainen kopio siitä. Näkeminen ei ole muusta tietoisuudesta erillään olevaa toimintaa. Tämän vuoksi valokuvan ymmärtämisessä tarvitaan kolmas osapuoli: näkevä subjekti. Valokuvalla on mieli tai tarina ja valokuvat ovat kerrotun maailman kuvia. (Ibid., 128–131; 149–152.)

Postmoderni valokuvaus syntyi siis yhdeltä osaltaan museoidun modernin valokuvauksen kritiikkinä. Moderni korosti muun muassa tekijän läsnäolon merkitystä, vaikka valokuvan luonne monistettavana taiteena ei tähän erikoisen hyviä lähtökohtia annakaan. Modernismin diskurssin mukaan tekijä on keskeinen kaikessa taiteessa. John Szarkowskin elämäntyö New Yorkin Modernin taiteen museon valokuvaosastolla oli pitkälle juuri näiden tekijöiden etsimistä ja esiin nostamista. Postmoderni vastaavasti problematisoi tekijän osuuden, mutta korosti muunlaista läsnäoloa teoksessa. Crimpin mukaan erityisen kiinnostavaa postmodernissa on sellainen, joka on läsnä, mutta näyttää poissaolevalta. Alkuperäinen kriittinen postmodernismi oli taiteen avantgardea. Se onnistui monin tavoin problematisoimaan tekijyyteen, läsnäoloon ja auraan liittyviä näkö-

kohtia ja asettamaan monia vanhoja totuuksia kyseenalaisiksi. Sen kohdalona oli kuitenkin historiallisen avantgarden tapaan oksastua osaksi vallitsevaa taideinstituutiota ja muuttua tyyliuunnaksi muiden joukossa. (Vrt. Seppänen 2001, 36–44; Crimp 1990, 139–150.)

Myös taidehistorioitsija John Taggin artikkelikokoelma *The Burden of Representation* vuodelta 1988 on eräänlainen vastapuheenvuoro valokuvan objektiivista tai toistavaa luonnetta käsitteleville näkemyksille, ja on niin muodoin syytä liittää myös postmodernin valokuvauksen yhteyteen (vrt. Seppänen 2001, 14–29). Kokoelman johdannossa Tagg kiistää Barthesin perusajatuksen valokuvan fenomenologisesta erikoislaadusta. Merkityksen tasolla valokuvan indeksiaalinen luonne ei Taggin mukaan takaa mitään. Valokuvan tekniikka vain palvelee sitä historiallista ja kulttuurista prosessia, joka tuottaa uuden todellisuuden ja antaa sille merkityksen. Ilman historiaa valokuva on tyhjä, eikä voi viitata menneeseen todellisuuteen. Barthes kaipaa kuollutta äitiään, mutta ihmisellä ei ole valinnanvaraa: hän voi toimia vain sen todellisuuden kanssa, mikä hänellä on. Vain kuva konkreettisenä esineenä sekä sen merkitys ovat todellisia. (Tagg 1988, 1–5.)

Valokuva ei heijasta mennyttä, vaan nykyistä. Valokuvan todellisuus on riippuvainen siitä diskursiivisesta systeemistä, missä sitä luetaan. Se, mitä Barthes tarkoitti valokuvan todistusvoimalla, on monimutkainen historiallinen ilmiö. Ongelma ei ole eksistentiaalinen, vaan historiallinen. Historia määrittelee ne olosuhteet ja valokuvauksen käytännöt jotka tekevät valokuvista tosia tai epätosia. (Ibid.)

Seppänen pitää kyseistä Taggin teosta keskeisenä myös aiemmin mainitusta ideologianäkökulmasta puhuttaessa. Ideologia-ajatuksella hän tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että Louis Althusserin marxilaisperäinen ajattelu levisi 1970-luvulla brittiläiseen kulttuurintutkimukseen ja vaikuttaa siellä yhä. Althusserin ajattelun mukaan ideologia on valtiokoneiston välttämätön osa, joka saa ihmiset toimimaan huomaamattaan valtajärjestelmän edellyttämällä tavalla. Tagg kiinnitti kuitenkin erityistä huomiota ideologisten valtiokoneistojen esityskäytäntöihin, joihin valokuvatkin kuuluvat. Johtopäätöksenä on, että esimerkiksi realismi tai valokuvan sisältämä ideologia ei ole itse valokuvan ominaisuus, vaan se tuotetaan niissä käytännöissä, joissa valokuva on mukana. (Seppänen 2001, 22–29; vrt. Tagg 1988, 153–183.)

Tunnettu valokuvakriitikko Andy Grundberg esittää omassa postmodernismin analyysissään (1990a, 1–17), että postmodernismin synty valokuvauksessa alkoi kuvataiteen 1970-luvun pluralismista. Tässä pluralismin virrassa myös valokuva ja video otettiin kuvataiteen käyttöön vaihtoehtoisina välineinä. Tähän päättyi myös valokuvan taiteellisen aseman ikuinen kakkostila. Se korotettiin taiteen asemaan. Valokuvan

kannalta kuitenkin olennaista on, että modernismin pluralisaatiosta kehittyikin modernismin reduktio ja siitä edelleen modernismin vastavoima, postmodernismi.

Grundberg liittää postmodernin synnyn suoraan strukturalismiin, poststrukturalismiin, Jacques Derridaan ja dekontstruktion ajatukseen. Kirjoittajan mukaan strukturalismin perusajatus on, että se ei hyväksy näkyviä merkityksiä, vaan että näkymättömät merkitykset on pystyttävä paljastamaan analyysin avulla. Edelleen jälkistrukturalismiin ja Derridaan viitaten Grundberg tuo esiin perusajatuksen, että havaitsemme vain havaintoja, ei todellisen maailman olosuhteita. Kun käsitteet ovat häilyviä ja jatkuvasti uudelleen tulkittavissa, teksti voi dekonstruoida myös sitä, mihin sen tekijä pyrkii. Grundbergin mukaan postmodernia ja silloista valokuvausta yhdistikin juuri se, että puhdasta, virheetöntä merkitystä tai kokemusta ei voi saavuttaa. Hänen mukaansa tämä on postmodernin valokuvan teema, mutta samalla se on myös koko 1900-luvun lopun taiteen kriisi. (Ibid., 4–5.)

Strukturalismista lähtevä postmodernismi oli kahdella tapaa oppositiossa. Ensinnäkin sen nähtiin olevan oppositiossa modernismin perinnettä vastaan. Toiseksi sen nähtiin olevan oppositiossa myös koko modernismin luoneen länsimaisen kulttuurin mytologiaa vastaan. Näin ollen postmodernin taiteen tuli paljastaa tai dekonstruoida taiteilijan ja alkuperän myytti. Keinojen suhteen vallitsi kuitenkin erimielisyyttä ja epäselvyyttä. Yksi tapa oli, että postmodernin tuli sekoittaa mediat ja osoittaa näin modernismin fetisistinen keskittyminen eri medioihin viestinä. Näin tehtiin esimerkiksi elokuvallisia valokuvia tai valokuvien ja kirjoitettujen tekstien yhdistelmiä. Myös edellä mainittu vaihtoehtoisten medioiden käyttö ilmensi tätä pyrkimystä. Tietyt tekniikat tulivat suosituiksi ylitse muiden. Näihin kuului esimerkiksi pastissin käyttö. Työ saatettiin esimerkiksi koota useiden eri taiteilijoiden töistä. Ei suinkaan kunnioittavaan, vaan mielummin parodioivaan sävyyn. Myös kameran läsnäolon korostaminen kuului näihin pyrkimyksiin. (Ibid., 5–8.)

Postmodernismi kosketti valokuvausta erityisesti, koska siitä luonnostaan puuttui tekijän aura tai ainakin se oli vähäisempi kuin maalaustaiteessa. Osa tekijöistä lähti toisen maailmansodan jälkeisestä amerikkalaisesta taidekriitikistä, osa tuli käsitetaiteen piiristä. Heitä kaikkia yhdisti kiinnostus ajankohtaiseen mediaan ja massakulttuuriin. Näin valokuvaus oli taiteilijoiden pyrkimyksiin hyvin soveltuva, tietoisin valinnan tulos. Valokuvan omasta perinteestä eivät kaikki olleet välttämättä lainkaan tietoisia. Postmoderni kritiikki pyrki kritisoimaan vallitsevaa kulttuuria sen sisältä päin uskoen, ettei se olisi mahdollista ulkoa käsin. Tällöin se unohti modernismin avantgarden toimien itse modernin avantgarden tavoin. Merkityksiin keskittynyt ajattelu johti enemmänkin valokuvan älyllisiin kuin visuaalisiin analyyseihin. (Ibid., 13–17.)

Douglas Crimpin esittämään kritiikkiin viitaten Grundberg näkee, että modernin ja postmodernin välillä ei ole ylittämätöntä katkosta tai kuitua, vaan visuaalisissa taiteissa postmoderni tulisi nähdä enemmän tai vähemmän selkeänä jatkumona modernille. Näin siksi, että tosiasiaassa valokuva on pitkään toiminut postmoderniin tapaan jo modernin kaudella. Esimerkkeinä hän käyttää Walker Evansin, Robert Frankin, Lee Friedlanderin ja John Pfahlin töitä. (Ibid.)

Walker Evansin dokumentaarisissa kuvissa silmiinpistävää oli tekijän kiinnostus muiden kuvien, merkkien ja jopa valokuvien kuvaamiseen. Grundberg pitää tätä pyrkimykseenä käyttää valokuvaa merkkejä luovana tai semioottisena välineenä jopa niin pitkälle, että Evans pyrki valokuvillaan luomaan tekstiä. Evansin klassinen valokuvateos *American Photographs* on luettavissa amerikkalaista symboliikkaa käsittelevänä tekstinä. Aivan vastaavasti Robert Frankin vastaavan kirjan *The Americans* (vrt. luku 4.2.1 Objektiivinen versus subjektiivinen) auto ja tie -kuvasto on luettavissa hyvin postmoderniin tapaan amerikkalaisen kulttuurin tilan pessimistisenä metaforana. (Ibid.)

Lee Friedlanderin kuvasta *Mount Rushmore*⁴⁹ (kuva 19, sivu 159) löydämme taas tarkan kommentin kuvan roolista omana aikanamme. Ihminen on kaivertanut kuvansa vuoreen. Ihmiset katsovat sitä valokuvaajan tavoin linssien (kamera ja kiikarit) läpi. Kuva näyttäytyy vain heijastuksena kaksinkertaistaen valokuvallisen esityksen ja se on rajattu valokuvan tapaan ikkunoilla. Vaikka Friedlanderia on syytetty formalistisesta tyylistä, niin hänen voidaan toisaalta nähdä myös kritikoineen kuvillaan vakiintuneita tapoja nähdä tai katsoa asioita. Tiukan modernistisena pidetyn Pfahlin kuva *Moonrise over Pie Pan* vuodelta 1977 on puolestaan nähtävissä täysin postmoderniin tapaan suorana viittauksena Ansel Adamsin klassikkoon *Moonrise, Hernandez*⁵⁰ (kuvat 17–18, sivu 159), ja osoituksena siitä, että meillä ei voi olla suoraa ja välitöntä kokemusta, vaan kokemukset syntyvät aiempien kokemusten muodostaman kaleidoskoopin läpi. (Ibid.)

Grundbergin tapaan myös Olli Haapio (1992, 65–67) kiinnittää omassa postmodernin kritiikissään huomiota siihen, että valokuva itse on jo alkuperäiseltä olemukseltaan postmodernia siinä mielessä kuin käsite ymmärretään maalaustaiteessa. Valokuva on aina varastanut ideoita, valhehdellut, ollut piittaamaton tekijänoikeuksista jne. Sen tavoitteena on myös aina ollut joku muu kuin perinteinen modernistisen kuvataiteen tekijäkeskeisyys. Haapion mukaan valokuvan postmoderni eroaa muis-

⁴⁹ Esimerkiksi Friedlander 1978, kuva no 84 (Mt Rushmore, South Dakota 1969).

⁵⁰ Esimerkiksi Adams 1983, 40–43.



KUVA 17. Ansel Adams: Moonrise,
Hernandez, New Mexico, 1941

KUVA 18. John Pfahl: Moonrise Over
Pie Pan, Capitol Reef
National Park, Utah, 1977



KUVA 19. Lee Friedlander: Mount
Rushmore, South Dakota, 1969





KUVA 20. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 48, 1979

KUVA 21. Jeff Wall: Picture for Women, 1979

KUVA 22. Sandy Skoglund: Revenge of the Goldfish, 1981

ta taiteista siinä, että kun muilla aloilla postmoderni murtaa korkeataiteen ja populaarikulttuurin rajoja, niin valokuvataiteessa käy päinvastoin. Legitimoidessaan ja noustessaan taiteen tasolle valokuvaus muuttuikin abstraktimmaksi ja vaikeaselkoisemmaksi sekä vaatii melkoista käsitteekapasiteettia tullakseen ymmärretyksi. Myös Seppänen em. analyysissään kiinnittää huomiota tähän kulttuurisen pääoman problematiikkaan (Seppänen 2001, 53).

Suomalaisen valokuvauksen lähihistoriaa tarkastellessaan Elovirta (1999, 173) puolestaan toteaa, että ”modernistit ... tiesivät, mitä valokuvaus on, mikä on sen olemus, kuinka se eroaa kaikista muista taiteen välineistä – ja mitä keinoja valokuvaaja saa käyttää toteuttaakseen välineen luonteen.” Elovirran mukaan postmoderni kritiikki häpäisi modernin taiteen keskeiset ihanteet: unelman puhtaudesta, omalakisuudesta ja aitoudesta. Viitaten Walter Benjaminin auran ja monistetun taideteoksen problematiikkaan (vrt. luku 3.1.2 Massakulttuurin puolustus) kirjoittaja päätyy kuitenkin epäilemään taideteoksen kulttiluonteen häviämistä ja uskoo sen pikemminkin vahvistuneen valokuvan muuttuessa museaaliseksi rituaaliesineeksi ja tekijän luovuuden ikoniksi.

Postmoderni taidekäsitys toi filosofiset ja taideteoreettiset pohdinnat valokuvaukseen. Valokuvaajat alkoivat tutkia kuvan suhdetta todellisuuteen, minuuden ja toiseuden tuottamisen tapoja sekä katsojan ja katsottuna olemisen dialektiikkaa. Elovirtakin toteaa, että rajanveto kuvakulttuurien välillä ei Suomessa ole ollut ylittämättömän jyrkkää. Postmodernin valtavirran rinnalla Suomessa on elänyt klassinen dokumentarismi, maisemaromantiikka ja uuspiktorialismi. Myös Suomessa kuvattuun kehityskulkuun on liittynyt, että valokuvan tekijöiksi tullaan yhä laajemmin myös puhtaan maalaustaiteen lähtökodista. (Ibid., 176–177.)

Kaiken edellä esitetyn jälkeen ei ole perusteltua esitellä postmodernin valokuvauksen ilmaisukeinoja, kuten edellä tehtiin modernin valokuvauksen yhteydessä. Mieluummin edellä esitetty johtaa päinvastaiseen yksinkertaistukseen: valokuvauksella ei ole itsenäisiä ilmaisukeinoja. Kun valokuvaajia kuitenkin on edelläkin luokiteltu postmoderneiksi tai ei-postmoderneiksi valokuvaajiksi, voitaneen silti lopuksi koota postmodernin valokuvan ulkoiset piirteet yhteen Liz Wellsin (2002) esittämään tapaan. Keskeistä postmodernin valokuvauksen pyrkimyksille on rakentaminen, lavastaminen ja sepittely tai valehtelu. Valokuvaaja suunnittelee itse kuvansa sen sijaan, että lähtökohtana olisi ulkoinen maailma. Tällöin kuvan rakentamisessa voidaan käyttää fotomontaasia, lavastuksia, kuvatekstiyhdistelmiä, dia-ääni -installaatioita ja ylipäänsä sellaisia valokuvauksellisia menetelmiä, joissa taiteilijan oma käsitemaailma on ilmeisen läsnä. (Ibid., 281–283.) Muun muassa edellä jo mainittujen Levinen, Shermanin ja Princen lisäksi esimerkiksi Jeff Wallin ja Sandy Skoglundin työt

ovat hyviä esimerkkejä postmodernista näkemyksestä valokuvaan⁵¹ (kuvat 20–22, sivu 160).

Postmodernin valokuvan rakentaminen voi lähteä kahdesta hiukan erilaisesta perusajatuksesta. Toisen mukaan taide voi osallistua poliittisesti kuten neuvostokonstruktivismissa tai saksalaisessa montaaissa. Toisen lähtökohdan mukaan postmoderni konstruktio voi tarkoittaa *dekonstruktiota* teoriassa ja käytännössä. Tällöin rakennetut kuvat kritisoiivat sitä itsestäänselvyytenä pidettyä ajatusta, että kuvat sellaisenaan voisivat itse puhua puolestaan, kuten myös Andy Grundberg on edellä Derridan filosofiaan viitaten esittänyt. Rakennettu todellisuus ikään kuin kieltäytyy hyväksymästä maailmaa sellaisenaan, vaan kritisoi asioiden esittämistä niiden ilmeiseltä vaikuttavan ulkokuoren mukaisina. Lisäksi valokuvan indeksiaalisia ominaisuuksia käytetään tietoisesti hyväksi ja katsojaa houkutellaan kuvan aktiiviseen lukemiseen. (Ibid.)

Yhteenvetona edellisestä voidaan todeta, että postmoderni syntyi olemassa olevan kritiikistä. Kuten tämän kaltaisille ilmiöille on tyypillistä, yksi kritiikin aihe eskaloitui vähitellen koskemaan kaikkia muitakin asioita ja lopputuloksena oli kokonaisuuden totaalinen kieltäminen. Tee si sai vastaansa antiteesin. Tässä prosessissa oli kolme keskeistä puolta: modernin valokuvauksen instituutioiden kritiikki, valokuvan vakiintunut tulkintaskaema sekä median läsnäolo taideteoksessa.

Valokuvainstituutioon kohdistuneessa kritiikissä asetettiin kyseenalaiseksi vallinnut valokuvan historiankirjoitus, joka kritiikin mukaan koostui teknisten innovaatioiden ja lahjakkaiden taiteilijoiden luetteloinnista sen sijaan, että olisi käsitelty valokuvaan liittyvän ilmaisullisen, taiteellisen tai filosofisen ajattelun kehitystä. Kritiikin kohteena ollut galleriataide erotti valokuvat niiden alkulähtökohdista ja liitti niihin ulkopuolisia esteettisiä arvoja. Modernin valokuvauksen taitelijamyytti luotiin kritiikin mukaan erottamalla valokuvaajat heidän alkuperäisistä konkreettisista pyrkimyksistään taideinstituution edellyttämiksi abstraktia ja riippumatonta taidetta luoviksi lahjakkuuksiksi eli taitelijoiksi.

Toinen kritiikin seuraus oli, että varsin vakiintunut valokuvan olemuksen tulkintaskaema asetettiin kyseenalaiseksi. Edellä modernin diskurssin yhteydessä todettiin, että valokuvan suhde todellisuuteen on ollut yksi modernin diskurssin keskeinen tema. Kritiikki asetti tämän kokonaan kyseenalaiseksi. Vaihtoehtoisen näkemyksen mukaan valokuva luo itse oman todellisuutensa, eikä valokuvassa voi tarkastella erikseen kuvaa ja sen heijastamaa todellisuutta. Näin postmoderni kritiikki muutti valokuvan kuvaksi kuvien joukossa.

⁵¹ Duve, Pelenc, Groys 1996; Indiana 1992, 57.

Tästä toteamuksesta päästäänkin kolmanteen pääkohtaan, joka itse asiassa taas vastavuoroisesti tukee edellistä. Valokuvan modernismin vaalima totuusdiskurssi perustuu mediaan eli valokuvaan. Nimenomaan valokuvattuna kuvan esittämällä asialla uskottiin olevan poikkeuksellista todistusvoimaa. Näin postmoderni kritiikki nostikin esille median läsnäolon teoksessa. Jos media tulee näkyviin, todellisuuden lumo katoaa.

Tässä yhteys poststrukturalistiseen filosofiaan on ilmeinen. Poststrukturalistisen ajattelun mukaisesti todellisuuden luonteesta ei ole mielekasta keskustella, koska todellisuus ja sitä ilmentävät representaatiot ovat yhtä. Lisäksi nämä representaatiot ovat alati uudelleentulkittavissa. Kuitenkin ajattelua ohjaava kätketty, tiedostamaton tai näkymätön malli voidaan paljastaa tai saattaa näkyväksi. Postmodernissa taiteessa vaaditaan, että median läsnäolo tulee saattaa tiettäväksi.

Paradoksaalista kyllä, postmoderni ajattelu on dominoinut taiteellista ja tieteellistä keskustelua, mutta ei ole vaikuttanut median keskeisiin pyrkimyksiin. David Bolter ja Richard Grusin (2000, 30) toteavat, että vaikka lineaariperspektiivin, valokuvan tai elokuvan luomaan välittömän läsnäolon tunteeseen ei teoreettisesti katsoen olisikaan perusteita, uskomus näiden medioiden ja erityisesti uusien digitaalisten medioiden kykyihin ja mahdollisuuksiin nimenomaan tässä suhteessa on yhä edelleen vankkaa. Tämä koskee ennen kaikkea miljoonien mediayleisöä, mutta osittain yhä edelleen myös akateemisia asiantuntijoita. Onkin todettava, että pyrkimys yhä suurempaan vastaavuuteen ihmisten kokemusmaailman ja median välillä näyttää käytännössä olevan median keskeinen pyrkimys. Näin ollen se myös helposti ohjaa media-ammattilaisten työtä ennen muita päämääriä. Tähän problematiikkaan palataan kuitenkin myöhemmin tässä esityksessä.

Yleinen digitaalinen vallankumous kosketti valokuvausta osittain yhtäaikaisesti postmodernin kritiikin kanssa. Valokuvan ja todellisuuden välisen suhteen argumentointi aikaisempina kausina oli perustunut filosofisten ja ilmaisullisten näkökohtien lisäksi vahvasti tekniikkaan. Metaliselle hopealle vangittu kuva oli, paitsi erittäin naturalistinen, myös hyvin vaikeasti muutettavissa tai manipuloitavissa. Digitaalinen valokuvaus muutti tämän tosiasian nopeasti ja totaalisesti ja antoi näin myös konkreettista tukea postmodernille ajattelulle.

5.2 Digitaalinen valokuva

Keskustelua valokuvauksen mahdollisesta teknisestä ja ideologisesta katkoksesta on käyty ennen muuta William J. Mitchellin teoksen *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era* (1992) ympärillä. Siinä Mitchell esitti, että perinteinen valokuvaus sopi kyllä hyvin Paul Strandin ja Edward Westonin lähes tieteellisesti täydellisyyteen pyrkiviin, hyper-

modernistisiin tavoitteisiin, mutta kulttuurisesti katsottuna on helppo nähdä, että digitaalinen valokuva vastaa paljon paremmin postmodernin ajan vaatimuksia. Tällöin pyrkimykset sirpalemaisuuuteen, määrittelemättömyyteen ja heterogeenisyyteen sekä pyrkimykset esittämiseen valmiin tuotoksen sijaan ovat arvokkaampia. Lisäksi toisaalta, vaikka perinteisen journalismin kannattajat puolustavat kyllä perinteistä valokuvausta sen luotettavuuden kannalta, on aika myös nähdä totuus valokuvasta objektiivisen todellisuuden kuvaajana. Digitaalinen valokuvaus luo mahdollisuuden valokuvan objektiivisuuden ja lopullisuuden syvimpien ideoiden dekonstruointiin. (Ibid., 8.)

Mitchellin mukaan digitaalinen ja analoginen valokuva eroavat toisistaan kolmessa suhteessa: valokuvan kopioitavuudessa, valokuvan sisältämän informaation määrässä sekä kuvan manipuloitavuudessa. Kopioitavuudella hän tarkoittaa sitä, että digitaalinen tiedosto voidaan kopioida aina uudelleen rajattomasti ilman, että sen laatu heikkenee. Informaation määrä tarkoittaa sitä, että jatkuvasävyinen valokuva sisältää kyllä lähes rajattomasti informaatiota, mutta suurennettaessa rakeisuus kasvaa ja kuvan suttuisuus lisääntyy vähentäen informaation merkitystä. Kolmas tekijä viittaa luonnollisesti digitaalisen valokuvan helppoon muunneltavuuteen analogiseen verrattuna. Mitchell on kyllä tietoinen muun muassa Henry Peach Robinsonin, Oscar Rejlanderin ja John Heartfieldin työstä valokuvauksen historiassa, mutta katsoo tällaisten olevan ennemminkin sääntöä vahvistavia poikkeuksia. Joka tapauksessa kuvan muuttaminen on ennen digitaalista aikaa ollut siinä määrin työlästä ja vaikeaa, että se on jäänyt valokuvauksen valtavirran ulkopuolelle. (Ibid., 6–7.)

Edellisen lisäksi Mitchell analysoi teoksessaan (1992) useita valokuvaaan perinteisesti ja digitaaliseen valokuvaukseen erityisesti liitettyjä näkökohtia. Hän käsittelee kuvan objektiivisuutta, koherenssia, autenttisuutta, originaalisuutta, muunneltavuutta ja tähän kaikkeen liittyvää eettistä problematiikkaa.

Ensinnäkin objektiivisyyteen liittyen, valokuvauksen prosessia on totuttu pitämään muista kuvanteko- tai ilmaisuprosesseista erilaisena sen vuoksi, että vapaana taiteellisista tai muista pyrkimyksistä se pystyy esittämään totuuden ilman subjektiivisia vääristymiä. Valokuvaajan tekemät valinnat ajan ja paikan, perspektiivin, polttovälin, valotusajan sekä rajaukseen ja vedostukseen liittyvien seikkojen suhteen ovat tietyssä määrin asettaneet tämän kyseenalaiseksi aiemminkin, mutta nyt digitaalinen prosessi muuttaa pelin säännöt totaalisesti. Aiempi ero kameran aikaansaaman kausaalisen prosessin ja valokuvaajan subjektiivisten pyrkimysten aikaansaaman luovan prosessin välillä on katoamassa. (Ibid., 28–30.)

Koherenssin ongelma syntyy puolestaan siitä, että kuvien lukeminen tai ymmärtäminen riippuu myös ihmisen aistitoiminnasta ja keskittymisestä, ja autenttisuuden ongelma siitä, että tähänkään saakka ei valokuva sellaisenaan ole pystynyt todistamaan tapahtumien autenttisuutta (vrt. luku 2.6.3 Lehtikuvaus ja kuvajournalismi). Originaalin ja kopion ongelma taas on ollut jo perinteisen valokuvan aikaan esimerkiksi negatiivin, vedoksen ja Polaroidin suhteen, mutta muuttuu entistä monimutkaisemmaksi digitaalisen kuvan myötä. Eettiset ongelmat esimerkiksi tekijänoikeuksien suhteen monimutkaistuvat kuvan muuttuessa digitaalisen kehityksen myötä yhä abstraktimmaksi osaksi digitaalisen kuvantuotannon prosessia. Painavimmat näkökohdat kirjoittaja kuitenkin esittää visuaalisen diskurssin ja kuvien muunneltavuuden suhteen. (Ibid.)

Visuaalisesta diskurssista puhuessaan Mitchell tuo esiin sen, että kuvan ymmärtämiselle tai tulkinnalle on edellytyksenä, että katsoja pystyy sijoittamaan sen oman tiedollisen tai ideologisen struktuurinsa piiriin. Esimerkkinä hän käyttää kuusta ja Marsista otettuja ensimmäisiä valokuvia. Niiden arvioimiseksi ei ollut valmista visuaalista viitekehystä, mihin ne olisi voitu sijoittaa. Myös Joe Rosenthalin ja Robert Capan jo ikoneiksi nostetut kuvat tulevat jälleen kerran tässä yhteydessä arvioitaviksi sen suhteen, miten asiat todellisuudessa olivat kuvanottohetkellä (vrt. luku 2.6.3 Lehtikuvaus ja kuvajournalismi). Mitchell päätyykin esittämään, että ”seeing is believing” toteutuu vain silloin, kun kuva johdonmukaisesti näyttää valokuvalta ja sopii muihin tietämiimme ja hyväksymiimme asioihin. (Ibid., 37–43.)

Muunneltavuuden problematiikka liittyy kuvantuotannon globaaliin prosessiluonteeseen. Aiemmin työ oli valmis silloin kun se julkaistiin. Jos joku otti aiemmin julkaistun työn uudelleenkäsiteltäväksi, sitä pidettiin aina uutena työnä. Alkuperäisen työn tekijät yrittivät kuitenkin saada aina oman korvauksensa originaalin käytöstä. Tämän digitaalisuus muuttaa täysin. (Ibid.)

Digitaalisia kuvia ei enää voi pitää rituaalisina esineinä uskonnollisten maalausten tavoin eikä massakulttuurin tuotteina Walter Benjaminin tavoin (vrt. luvut 4.2.1 Objektiivinen versus subjektiivinen ja 3.1.2 Massakulttuurin puolustus), vaan mieluumminkin dna:n kaltaisina informaation sirpaleina, jotka kiertävät maapalloa ja osallistuvat kokonaan uusien ja omalakisten tuotteiden luomiseen. Prosessoitavuus on digitaalisen informaation keskeisiä piirteitä. Digitaaliset kuvat eivät ainoastaan viittaa toisiinsa, vaan ne on tehty toisistaan, joten ne muodostavat peilimäisen labyrintin, jolla saattaa olla myös joku kytkentä fyysiseen todellisuuteen jonkun kuvan alkuperäisen kuvanottohetken kautta. Tämä kuvan ulkoisen referentin katoaminen ja muuttuminen symbolijärjestelmän sisäiseksi viittauksellisuudeksi liittyy digitaalisen valokuvan suoraan jälkistrukturalistiseen teoriaan. Walter Benjaminiin viitaten: valokuva on siirtynyt

mekaanisen jäljentämisen (reproduction) aikakaudesta digitaalisen momenttamisen (replication) aikakauteen.⁵² (Ibid.)

Valokuvauksen historiaan sisältyy runsaasti esimerkkejä siitä, kuinka valokuvaa on tietoisesti käytetty väärin tai yksittäisiä valokuvia on muutettu antamaan alkuperäisestä poikkeavan kuvan. Silti voidaan Mitchellin mukaan todeta, että valokuvan tulkintaa koskeva säännöstö yhteiskunnassa on ollut sekä selvä (joskaan ei aina eksplisiittinen) että myös laajasti ymmärretty. Tämän säännöstön mukaan valokuvat ovat poikkeuksellisen luotettavia ja todenmukaisia visuaalisen informaation välittäjiä. Mitchellin sanoin: "Photography has established a powerful orthodoxy of graphic communication". Tämä säännöstö on käsittänyt muun muassa sellaiset osa-alueet kuin lehtikuvaus, mainoskuvaus, muotokuvaus, perhekuvaus, lääketieteellinen valokuvaus tai taidekuvaus. (Ibid.)

Digitaalisen valokuvauksen monimutkainen, globaali ja standardoimaton prosessi muuttaa tämän kaiken. Digitaalinen valokuva voidaan erittäin helposti ottaa yhdestä ja sijoittaa toiseen yhteyteen. Tämä toisaalta voi aikaansaada uutta ymmärrystä asioiden suhteen, mutta samalla se myös paljastaa sen kulttuurisen säännöstön, johon olemme totuneet luottamaan. (Ibid., 220–223.)

Mitchellille digitaalisen valokuvan synty merkitsi vastaavaa historiallista käännekohtaa kuin koko valokuvauksen synty oli omana aikanaan. 150 vuoden ajan kemiallinen valokuva esitti ihmisille reaali maailmaa sellaisena kuin se oli, varsinkin verrattuna käsintehtyihin epämääräisempiin kuviin. Valokuva palveli hyvin omaa aikaansa, jota leimasi teollistuminen ja tieteellinen edistysusko, eräänlainen kartesiolainen unelma. Tämä aika on Mitchellin mukaan nyt päätöksessä ja siirrytään postvalokuvan aikaan, jolloin kuvitellun ja todellisen välinen rintamalinja murtuu. Mitchell siis yhdisti postmodernin ja postvalokuvan. Mitchellin mukaan digitaalinen valokuva postmodernin ajattelun tapaan oikeuttaa sirpalemaisuuksien, epämääräisyyden ja epäyhtenäisyyden sekä korostaa esityksen merkitystä objektiivisen totuuden sijaan. (Ibid., 225; vrt. Lister 2002, 312–315.)

Mitchellin postvalokuvaa koskevat argumentit vaativat lähempää tarkastelua. Todettakoon kuitenkin aluksi, että ensimmäiset postvalokuvaa koskevat kommentit löytyvät jo ajalta ennen postvalokuvaa. Alun perin Polaroidin Close-Up -lehteen v. 1988 tarkoitetussa kirjoituksessa valokuvakriitikko Andy Grundberg (1990b) visioi tulevaa digitaalisen valokuvan aikaa. Hänen mukaansa tilanteesta tulisi paradoksaalinen: samalla, kun hopeakuvan merkitys kulttuuriperinnön ilmentäjänä ja siirtäjänä katoaa, valokuvan arvo nousee. Ensinnäkin, kun valokuvien käyt-

⁵² Merja Salo (2000b, 10) on ehdottanut suomeksi digitaalisen kuvantamisen käsitettä, mikä näyttäisi myös vakiintuvan.

töarvo katoaa, ne voivat siirtyä taiteen diskurssin piiriin. Toiseksi, valokuvaukselle taiteena on eduksi, että se vapautetaan asioiden dokumentoijan ja raportoijan roolistaan uusiin tehtäviin. Grundberg ei nähnyt edessä olevan teknisen muutoksen vaikutusta vallankumouksellisena, vaan teknisen kehityksen välttämättömänä evoluutiona (valokuvaushan on tekninen media). Jo tässä yhteydessä Grundberg esitti saman kuin Mitchell myöhemmin. Teknisen kehityksen myötä ihmisten usko valokuvan lahjomattomaan luonteeseen katoaa.

Vielä ennen pääargumenttien kommentointia on tarpeen hiukan tarkentaa Mitchellin esittämiä teknisiä näkökantoja. Ensinnäkin kuvan rajatomaan kopioitavuuteen nähden on todettava, että digitaalisen tiedoston informaation säilyminen riippuu siitä, millaista tiedostomuotoa käytetään. On todennäköistä, että seurattaessa yhden valokuvan pitkää kopiointiketjua vastaan tulee ennemmin tai myöhemmin versio, joka on tallennettu sellaisella pakkaavalla tiedostomuodolla, joka hävittää informaatiota. Esimerkiksi nykyisin standardiksi noussut jpeg on tällainen (vrt. esim. Davies, Fennessy 2004, 83–87). Tarkasti ottaen tilanne on digitaalisen ja analogisen kuvan kohdalla sama: täydellä varmuudella laadukas kopio saadaan vain ensimmäisen sukupolven kopioinnissa.

Toiseksi on todettava, että nykyisin ei enää ole erityisen järkevää vertailla digitaalista ja analogista valokuvaa niiden sisältämän informaation pohjalta. Analoginen kuva syntyi valon vaikuttaessa filmin emulsiossa oleviin hopeahalogenideihin, jotka pelkistyivät kehityksessä metalliseksi hopeaksi. Nämä pelkistyneet hiukkaset muodostivat erikokoisia rakeita, jotka jakautuivat analogisesti materiaalin pinnalle sen mukaan, kuinka paljon valoa kukin kohta oli saanut. Digitaalisella kennolla valmis ”ristikko” rekisteröi sille lankeavan valon. Periaatteellisella tasolla ero on vähäinen. Valoherkkien kennojen resoluutio kasvaa tulevaisuudessa suuremmaksi kuin aiemmin oli parhaidenkaan filmien toistokyky.

Resoluutio on tärkeä asia lähinnä kuvan käyttötarkoituksen kannalta. Jos kuvaa katsotaan pieniltä tai heikkolaatuisilta näyttölaitteilta, ei sen suuresta resoluutiosta ole hyötyä, koska näyttölaite ei pysty sitä esittämään. Korkealuokkaisessa painotyössä taas suuresta resoluutiosta on hyötyä puhumattakaan kuvan erillisestä tulostamisesta tai vedostamisesta suureen kokoon. Näyttölaitteetkin kehittyvät jatkuvasti, jolloin resoluution merkitys kasvaa. Mitchell tarkoittanee suttuisuudella sitä analogisen kuvan ongelmaa, että jos kuvaa jouduttiin suurentamaan liikaa, sen sävyala hajosi ja kuvan rakeisuus tuli silmiinpistäväksi. Digitaalisessa kuvassa asia on kuitenkin aivan samoin, jos pienestä tiedostosta yritetään tehdä liian suuri vedos. Sävyala hajoaa ja pikselit tulevat näkyviin. Tässä suhteessa analoginen ja digitaalinen kuva toimivat lähes samalla tavalla sekä kuvaajan että katsojan näkökulmasta. (Vrt. myös Manovich 1996, 59–62.)

Mitchellin argumentit visuaalisen diskurssin, kuvan muunneltavuuden ja postmodernin valokuvan suhteen ovatkin vaikeammin arvioitavissa oleva asia. Mitchellin mukaan digitaalinen valokuva haastaa meidät kuvitteellisen ja todellisen rajanvetoon. Tätä näkökantaa on myös kritisoitu laajasti. Esimerkiksi Lev Manovich (1996, 60–62) toteaa, että Mitchell vetää perusteettoman analogian valokuvauksen perinteisen tekniikan ja realismin kuvallisen tradition sekä toisaalta digitaalisen kuvauksen ja montaasin ja kollaasin tradition välille. Manovichin mukaan manipuloimaton suora valokuvaus ei enää itse asiassa lainkaan ole dominoinut modernia valokuvausta. Hän ottaa esimerkiksi Stalinin ajan Neuvostoliiton, missä valokuvat olivat niin manipuloituja, että ne eivät enää juuri valokuvia muistuttaneetkaan. Myöskään mainosvalokuvauksen historia ei juuri osoita, että valokuvat olisivat tiettyyn hetkeen sidotun tapahtuman todisteita.

Suoran valokuvan traditio on aina elänyt rinnakkain avoimesti manipuloidun ja sellaiseksi ymmärretyn valokuvan kanssa. Manovich käyttääkin molempia ilmauksia: ”digitaalista valokuvausta ei ole” (ibid., 58) ja ”normaalia valokuvausta ei ole koskaan ollut” (ibid., 62). Toisin sanoen, se mitä Mitchell pitää yhtäältä perinteisen valokuvauksen ja toisaalta digitaalisen valokuvauksen olemuksena, muodostavatkin Manovichin mukaan kaksi visuaalisen kulttuurin erilaista traditiota. Nämä ovat olleet olemassa jo ennen digitaalista aikaa ja ovat soveltaneet visuaalista tekniikkaa eri tavoin. (Vrt. myös Elo 2005, 41–43.)

Myös Martin Lister (2002, 340, 342) kritisoi Mitchelin ajatuksia. Hänen mukaansa ne perustuvat kovin kapeaan käsitykseen sekä valokuvasta yleensä että digitaalisesta valokuvasta erikseen. Mitchell käyttää modernin valokuvauksen mallina Paul Strandin ja Edward Westonin töitä, jotka Listerin mukaan antavat erittäin kapean kuvan valokuvauksen yli puolentoista vuosisadan historiasta. Mitchell vertaa mielessään kahta hyvin stereotyyppistä valokuvaa: huolellisesti sommiteltua *fine printtiä* ja digitaalista, monitasoista sekä mahdollisesti interaktiivista montaasia. Lisäksi Mitchell jättää huomioimatta lukuisia sellaisia valokuvauksen käytäntöjä, joissa kemiallinen ja digitaalinen muodostavat mitä ilmeisimmän jatkumon. Listerin mukaan Mitchellin analogia digitaalisen tekniikan ja postmodernin välillä on hiukan ohut, koska sekä vanhaa analogista että uutta digitaalista tekniikkaa voidaan yhtä hyvin käyttää moderniin tai postmoderniin tapaan. Hänen mukaansa on kyse kulttuurisesta, ei teknisestä kysymyksenasettelusta. Lister liittääkin Mitchellin ajatukset lähinnä teknologisen determinismin piiriin.

Toisessa yhteydessä virtuaalitodellisuutta ja multimediaa käsitellessään Lister (2001, 15–17; 2002, 341) ottaa Mitchelin poststrukturalistisen ja dekonstrukttiivisen ajattelun esiin hiukan myönteisemmässä mielessä. Kirjoittaja viittaa siihen, että Mitchellin mukaan tietokoneohjelmaa (esi-

merkiksi Photoshop) voidaan käyttää heuristisesti valokuvallisen representaation ymmärtämisen välineenä. Toisin sanoen, digitaalinen tekniikka näyttää helposti ja yksinkertaisesti sen, mikä aiemmin oli vaikea ymmärtää: valokuva on vain ja ainoastaan konstruktio. Digitaalinen kuva tuo valokuvan lähelle postmodernia tapaa ymmärtää kieli. Kieli ei koskaan ole lopullista ja pysyvää, vaan muuttuu ajan myötä ja sanat ovat monimerkityksisiä saaden merkityksensä siitä kontekstista, missä ne esitetään. Näin digitaalinen kuva tuhoaa aiemman käsityksen valokuvasta lopullisena ja objektiivisena, kuten multimediakonseptissa tapahtuu.

Kevin Robins (2001) myöntää osittain Mitchellin näkemyksen visuaalisen kulttuurin siirtymisestä uudelle sofistikoituneemmalle ja joustavammalle tasolle, kun asiaa tarkastellaan pelkästään filosofisesta tai formalistisesta näkökulmasta. Valokuvat eivät kuitenkaan ole olemassa puhtaan teorian tasolla. Tässä suhteessa Robins päätyykin käynnissä olevan visuaalisen vallankumouksen tulkinnassaan täysin päinvastaiselle kannalle kuin Mitchell. Kyseessä on hänen mukaansa yhä edelleen jatkumo ihmisen pyrkimyksissä luoda uutta tekniikkaa pystyäkseen näkemään totuuden entistä tarkemmin. (Ibid., 33–38.)

Mitchellin oma esimerkki maapalloa kiertävien satelliittien ottamista tarkoista kuvista ja niiden monipuolisesta käytöstä myös tosiasioiden selvittämiseksi on Robinsin mukaan itse asiassa esimerkki positivistisen tieteen unelmien täyttymisestä. Uusi tekniikka on lisännyt visuaalisen informaation käyttömahdollisuuksia sekä parantanut mahdollisuuksia käsitellä ja analysoida visuaalista informaatiota. Digitaalisen tekniikan avulla on mahdollista luoda kuvia myös sellaisista asioista, joita ihmissilmä (tai perinteinen valokuva) ei näe. Näin ollaankin itse asiassa suuren muutoksen äärellä, mutta täysin toisin kuin postvalokuva ehdottaa. Ulkoinen olemus ei enää riitä todisteeksi olemassa olevasta. Tarvitaan kuva myös sisällä olevasta. Näin ollaan siirtymässä tallentamisen ajasta simulaation aikaan. (Ibid.)

Laajemmassa filosofisessa kontekstissa Robins näkee kysymyksessä olevan valistuksen tradition rationaalisen ja empiirisen puolen yhteen soveltautumisen. Modernissa maailmassa näiden kahden näkökannan on aina täytynyt tulla toimeen keskenään, eikä visuaalinen empirismi ja rationalismi muodosta poikkeusta. Naiivin empirismin vaara on aina oivallettu ja tiedostettu ne rajat, joissa visuaalinen todiste tarvitsee myös rationaalista harkintaa. Viimeistään postvalokuva teki tämän selväksi. Rationalismin ja empirismin yhteen soveltautuminen käykin tällä hetkellä rationalismin suuntaan. Tilannetta voisi kirjoittajan mukaan kutsua näkemisen järjestykseksi. (Ibid.)

Myös jotkut tämän tutkimuksen alussa (luku 2.3 Valokuvauksen digitalisoituminen tutkimuksen kohteena) esiin tuodut suomalaiset tutkijat

ovat myös osallistuneet tähän keskusteluun. Digitaalisuuden problematiikka oli yhtenä lähtökohtana myös Mika Elon (2005) valokuvan olemusta luotaavalle tutkimukselle *Valokuvan Medium*. Lähtökohtaisesti Elo hyväksyy Manovichin näkemyksen, jonka mukaan käytännön tasolla radikaalisti analogisesta valokuvasta eroavaa digitaalista valokuvausta ei ole olemassa, vaan kyse on mieluumminkin näiden paradoksaalisesta yhteenkietoutumisesta. Uuden tekniikan vaikutus näkyy ennen kaikkea visuaalisessa kulttuurissa vallitsevien semioottisten koodien verkostoissa sekä esitys- ja katsomistavoissa.

Elon mukaan digitalisoituminen antaa aivan erityistä aihetta valokuvan erityisyyden tarkasteluun. Tällaista tarkastelua ei kuitenkaan voi tehdä tarkastelemalla valokuvaa pelkästään teknisenä tai pelkästään kulttuurisena ilmiönä. Bernard Stiegleriin⁵³ viitaten Elo puhuu mentaalisesta kuvasta ja kuvaobjektista sekä tähän liittyvästä jaosta historiaan ja tekniseen historiaan. Kuvaobjekti sekä siihen liittyvä mentaalinen kuva ja sitä jäsentävät käsitteet muodostavat täyden kokonaisuuden saussurelaisessa mielessä. "Se mikä käsitetään kuvaksi edellyttää tietoa sen synnyn teknisistä edellytyksistä." Näin ollen teknistä synteetin ja mentaalisen synteetin evoluutiota tulee tarkastella rinnakkain. (Elo 2005, 40–46.)

Myös Harri Laakso (2003) sivuaa digitaalista valokuvaa ja valokuvan kuolemaa luvussa *Häviämisen jälki*. Laakson mukaan valokuva työskentelee kielen tavoin negaation kautta: Valokuva on se, mikä lakkaa olemasta tullessaan kuvaksi. Toisin sanoen valokuvan voima edellyttää kuvatun asian itsensä poissaoloa. Jos valokuvauksen katsotaan kuolleen digitaalisen tekniikan myötä, syntyy negaation negaatio: "Jos valokuvaus kuolee, kuoleeko eräs kuolema?" (Ibid., 23.)

Kun filmiin perustuva valokuvaus menettää välineellisen välttämättömyytensä, kuvanteko hakeutuu pois valokuvauksesta sellaisena kuin se on joskus ollut. Voidaan tietysti ajatella, että digitalisoitumisessa on kysymys vain asteittaisesta muodonmuutoksesta. Jos valokuvausta tarkastellaan vain puhtaana merkityksenkantajana, tällä ei pitkässä historiassa ole merkitystä. Tehtävä jatkuu, vaikka valokuvaus työkaluna vanheneekin. Informatiivisena ja elämyksellisenä ilmaisuvälineenä valokuvaukselle on yhdentekevää, mihin tekniikkaan kuvien synty perustuu. (Ibid., 23–25.)

Laakso ei kuitenkaan halua takertua valokuvauksen häviämiseen teknisenä ilmiönä, vaan siihen, että tämän häviämisen yhteydessä valokuvauksesta voikin paljastua jotain kokonaan uutta: "Kun valokuvaus

⁵³ Elon käyttämä lähde: Stiegler Bernard: *L'image discète*. Derrida Jacques, Stiegler Bernard: *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*. Éditions Gallilée. Paris 1996.

menettää välineellisen välttämättömyytensä, kaikki se, mikä ei kuulu tuohon välttämättömyyteen, tulee näkyviin”. Näin valokuvaus tulee (vihdoin) oudoksi sille ominaisella tavalla. Valokuvan näkeminen helpottuu. Yleisesti ottaenkin digitaalinen vallankumous muuttaa kirjoittajan mukaan ihmisten tapaa nähdä maailmaa. (Ibid.) Sekä Elo että Laakso tarttuivat siis häviämiseen itseensä. Kun valokuvaus välineenä häviää, kaikki se, mikä ei kuulu tähän välineeseen, tulee näkyviin. Valokuvauksen kuolemaksi määritelty digitaalinen vallankumous tosiasiasa antaakin yllättäen mahdollisuuden valokuvan mediumin uudelleentarkasteluun.

Mikko Hietaharju (2006) ei varsinaisesti erikseen käsittele digitaalista kuvaa, joskin pohtiessaan osaltaan modernin ja postmodernin problematiikkaa näyttäisi ikään kuin ohimennen ottavan siihen kantaa. Viitaten erilaisten montaasien, kollaasien ja kuvakoosteiden historiaan Hietaharju toteaa, että digitaalisuus ”ei sinänsä tee vallankumousta, tarvitaan yhä kuvaaja, kameran käyttäjä, kuvan tekijä”. Kirjoittaja ei usko, että valokuvan viittaussuhteen muuttuessa keinotekoiseksi digitaalisuuden myötä tämä suhde kuitenkaan tosiasiasa katoisi. Se vain piiloutuu kuvan kerroksellisuuteen ja referentiaalisuus tosiasiasa säilyy niin kauan kuin todellisuuden objekteja representoidaan valokuviksi. (Ibid., 103–104.)

Toisaalta hän kuitenkin hetkeä aiemmin toteaa, että ”ulkoinen referentti katoaa sitten lopullisessa digitaalisessa valokuvassa”. Toisin sanoen digitaaliset kuvat eivät ole todellisuuden merkkejä, ne ovat merkkien merkkejä. Ne representoivat sitä mitä jo on havaittu representaatioiden sarjaksi. Hietaharjun mukaan Barthesin ”näin on ollut” tai ”näin on oleva” aikasitoumukset eivät enää koske tällaisia kuvia eivätkä digitaaliset kuvat kuvaa aikaa tai hetken pysäyttämistä perinteisen valokuvan merkityksessä. (Ibid.)

Toisessa yhteydessä (ibid., 17–18) kirjoittaja esittää hyvän havainnon digitaalisen kuvan ja näköaistimuksen välisestä yhteydestä. Näköaistimuksessa kuva syntyy hiukan samaan tapaan kuin digitaalikamerassa muodostaen ihmisen keskushermostoon tai analogisesti kameran muistiin kuvan abstraktin tiedoston muodossa. Tämä analogia liittyy osaltaan Hietaharjun tutkimuksen nimeen, kun kirjoittaja toteaa, että ”valokuvan voi repiä, kokemuksia ei”. Valokuvan repiminen siis vaikeutuu digitaalisena aikana. Analogia on osuva, mutta kirjoittaja ei kuitenkaan jatka sitä aivan loppuun saakka.

Vaikka konkreettisen vedoksen voi repiä, jäi vanhassa tekniikassa kuitenkin yleensä negatiivi jäljelle. Useimmille valokuvaajille kuvan olemassaolo tarkoitti itse asiassa juuri negatiivin (originaalin) olemassaoloa. Jos valokuvaaja halusi todella hävittää kuvansa, tuli hänen tuhota myös originaali. Digitaalisena aikakautena tämä tarkoittaisi, ei ainoastaan originaalitiedoston, vaan myös kaikkien siitä valmistettujen tiedostojen tuhoa-

mista. Jos kuvaaja kuitenkin on jo ehtinyt laskea liikkeelle kopioita kuvatiedostojen muodossa, ei hänellä enää ole mahdollisuutta repiä kuvaansa. Näin siksi, että hän ei voi mitenkään varmistautua siitä, että originaalitiedoston kopioita ei enää olisi jossakin.⁵⁴

Hietaharjun esittämä kielikuva tarkoittaa valokuvan tulkintaan liittyvää problematiikkaa, mutta osoittaa yllättäen myös olennaisen konkreettisen ja käytännöllisen eron perinteisen ja digitaalisen valokuvan välillä. Tämä näkökanta tukee Mitchellin näkemystä digitaalisen valokuvan luonteesta. Mitchellin ohella tässä tullaan hyvin lähelle tutkimuksen alussa (luku 2.3. Valokuvauksen digitalisoituminen tutkimuksen kohteena) esiin nostettua Victor Burginin esittämää muotoilua, että digitaalinen valokuva on ”kopio, jolla ei ole originaalia”. Burginin mukaan digitaalinen valokuvaus on lopullisesti tuhonnut tieteellisteknisen ja taiteellisen valokuvan välisen jatkumon, koska digitaalinen valokuvaus on osoittanut, että valokuva ei itse asiassa lainkaan rekisteröi todellisuutta. (Burgin 1996, 28–29.) Sekä Mitchell että Burgin näkevät siis digitaalisen valokuvauksen tässä suhteessa hyvin samaan tapaan kuin Hietaharjun valokuvan repimistä koskevan argumentin jatkokehittelyn pohjalta voidaan nähdä: valokuvat muuttuvat maapalloa kiertäviksi isännättömiksi kuvamaailman sirpaleiksi.

Kansanperinteen transformoitumista eri medioihin käsikirjoittajan näkökulmasta tutkineen Eija Timosen (2004) mukaan tekijyys on ollut keskeistä länsimaisessa korkeakulttuurissa viimeistään romantiikan kaudesta alkaen. Digitaaliseen aikakauteen siirtyminen on kuitenkin tuottanut hämmennystä ja sekaannusta tuotantoihin osallistuvien tahojen keskuudessa. Yksi piirre on, että audiovisuaaliset tuotteet muuttuvat kasvottomiksi ”Microsoft-klooneiksi”. Tämä ilmenee myös kielenkäytössä: teoksen sijasta puhutaan tuotteesta. (Ibid., 181–185.) Timonen puhuu ryhmätyönä tehtävistä av-tuotannoista, mutta havainto muistuttaa edellä esitettyä havaintoa valokuvien muuttumisesta isännättömiksi globaalin median osasiksi.

Voidaan tietysti vielä lopuksi esittää kysymys, tapahtuvatko edellä esitetyt muutokset valokuvassa vai sen ympäristössä, kuvamaailmassa. Tutkimuksen alussa on hyväksytty lähtökohtaisesti näkemys mediumis-

⁵⁴ RAW-tiedostoista on kaavailtu ”uutta negatiivia”. Tällöin RAW-tiedoston haltija olisi kuvan alkuperäinen tuottaja. Tiedoston käyttöön liittyy kuitenkin toistaiseksi ongelmia. Erityisesti sen luottavuuteen tulevaisuudessa ei luoteta (vrt. *Kamera* lehti 10–11/2007: *Raakaa peliä – Ammattikuvaajat RAW-haastattelussa*). Paras tapa kuvan alkuperäisyyden osoittamiseen olisi autenttisuutta osoittavan vesileiman liittäminen valokuvaan jo sen ottamisvaiheessa. Toistaiseksi digitaalikamerat eivät toimi näin. Lisäksi vesileiman purkaminen saattaa olla mahdollista (Ollari 2009, 24).

ta välillä olevana ilmiönä (luku 2.5.1 Media, digitaalinen media ja digitaalinen valokuva). Sama todettiin myös valokuvadiskurssien muotoutumista tarkasteltaessa (luku 2.6.5 Yhteenveto ja tarkentavat havainnot). Valokuvaa tutkittaessa sen esittämiskontekstia ei voi jättää ulkopuolelle. Tässä esityksessä ne ovat kulkeneet käsi kädessä. Esimerkiksi keskeisesti esillä ollut totuusdiskurssi voidaan määritellä myös valokuvan ulkopuolisen maailman ominaisuudeksi, uskon kysymykseksi, kuten useasti on todettu. Usko valokuvan todistusvoimaan syntyy sitä katsovien ihmisten tajunnassa, se ei kuulu valokuvaan sellaisenaan. Diskurssiajattelussa sitä voidaan kuitenkin pitää yhtenä keskeisenä valokuvaa määrittäneenä tekijänä. Näin on syytä todeta myös digitaalisen tekniikan mahdollistamasta globaalista kuvamaailmasta.

5.3 Yhteenveto ja keskeiset havainnot

Postmoderni syntyi olemassa olevan kritiikistä. Laajimmillaan se tarkoitti koko vallitsevan länsimaisen ajattelutavan, valistuksen ja järjen tradition hylkäämistä. Kriittisen teorian tapaan se ei kuitenkaan pyrkinyt antamaan vaihtoehtoisia vastauksia. Näin siksi, että poststrukturealistisen filosofian mukaisesti vastausten antaminen ei ole mahdollista, koska tulkinamme todellisuuden luonteesta on aina epävarmaa ja perustuu jo aiemmin esitettyihin tulkintoihin. Länsimaisen ajattelun a priori asetelmat olisi tuotava näkyviin ja konstruoitava uudelleen. Tällöinkin tuloksena olisi vain uudelleentulkinta.

Eri elämänaloilla postmoderni johti hiukan erilaisiin ilmiöihin. Kansainvälisellä tasolla valokuva oli saavuttanut taiteen institutionaalisen aseman jo modernilla kaudella. Näin ollen valokuvan postmoderni kritiikki sai osansa kaikesta muusta länsimaisen galleriataiteen kritiikistä. Taideinstituutio oli kehittynyt muusta yhteiskunnasta riippumattomaksi järjestelmäksi, joka jatkuvasti uudisti itseriittoisesti itseään uusien tulkintojen kautta. Vanhat valokuvat ja valokuvaajat irrotettiin alkuperäisistä yhteyksistään, nostettiin galleriaan ja esitettiin taiteena. Vanhojen ja uusien valokuvien arvo mitattiin niiden tekijöiden mukaan. Kuvien tulkinnoissa tekijöiden henkilöhistoriat ja intentiot olivat keskeisiä. Tekijät miellettiin muiden kaunotaiteiden tapaan välineensä erityisten ilmaisukeinojen virtuoosimaisiksi hallitsijoiksi ja kehittäjiksi.

Myös valokuvan lyhyen historian historiankirjoitus oli postmodernin kritiikin kohteena. Toistaiseksi ei ollut valokuvauksen historiaa, joka olisi osannut erottaa teoreettisia, ideologisia tai muita vastaavia kehityskulkuja yksittäisten valokuvaajien sekä teknisten innovaatioiden tai vastaavien tapahtumien muodostamasta kaaoksesta. Historiat muodostivat yleensä kronologisen tai muuten lineaarisen luettelon tapahtumista.

Tärkein postmodernin kritiikin seuraus oli kuitenkin se, että varsin vakiintunut valokuvan olemuksen tulkintaskeema asetettiin kyseenalaiseksi. Kuten edellisen pääluvun yhteenvedossa todettiin, valokuvan suhde todellisuuteen on ollut yksi modernin diskurssin keskeinen teema. Se yhdessä valokuvan aikaa koskevan skeeman kanssa muodosti myös valokuvan modernin diskurssin ytimen.

Nyt voidaan postmodernin diskurssin analyysin päätteeksi todeta keskeisenä havaintona, että postmoderni diskurssi kielsi keskustelun valokuvan ja ulkomaailman välisestä suhteesta tai ainakin totesi sen epärelevantiksi. Valokuva muuttui kuvaksi kuvien tai muiden mediaesitysten joukossa, eikä sillä ollut aikaan tai muihin tekijöihin liittyviä ilmaisukeinoja tai muita erikoispiirteitä.

Postmodernilla ajattelulla ja tämän tutkimuksen tutkimuskohteella, digitaalisen valokuvauksen synnyllä, on keskenään merkittävä yhteys. Postmoderni ajattelu yleisenä yhteiskunnallisena virtauksena olisi toki lyönyt itsensä läpi ilman digitaalisen valokuvauksen osuuttakin, mutta toisaalta on helppo nähdä nämä läheisesti toisiinsa kytkeytyneinä ilmiöinä. Postmoderniin sisältyvä ajatus mediatekstien rajattomasta muunneltavuudesta ja lainailtavuudesta sekä merkityssisältöjen loputtomasta tulkinnanvaraisuudesta toteutuu digitaalisen tekniikan myötä kuin itsestään.

Digitaalisuuden vaikutuksia arvioiden William J. Mitchell (1992, 225) yhdistikin postmodernin ja valokuvan uudeksi käsitteeksi *postvalokuva*. Digitaalisen valokuvan helppo muunneltavuus ja kuvan tulkinnan edellyttämä visuaalinen diskurssi muodostivat Mitchellin argumenttien ytimen. Perinteisetkään valokuvat eivät olleet ymmärrettävissä ilman niiden tulkintaa ohjaavaa tietoa tai viitekehystä. Esimerkiksi lehtikuvaus, mainoskuvaus, muotokuvaus tai perhekuvaus muodostivat tällaisen tulkintakehyksen. Kuitenkin perinteiseen valokuvatulkintaan liittyvä ero kameran aikaansaaman kausaalisen prosessin ja valokuvaajan subjektiiivisten pyrkimysten aikaansaaman luovan prosessin välillä on digitaalisuuden myötä katoamassa. Tämän lisäksi kuvan muunneltavuus ja kuvatuotannon globalisoituminen muuttavat ilmiön luonteen toiseksi.

Näin kuvat muuttuvat maailmaa kiertäviksi sirpaleiksi, jotka viittaavat pelkästään toisiinsa tai ovat kokonaan toisistaan valmistettuja. Yhteys kuvan mahdollisesti joiltakin osin esittämään fyysiseen todellisuuteen jää satunnaiseksi tai ohueksi. Ulkoisen referentin katoaminen ja muuttuminen symbolijärjestelmän sisäiseksi viittauksellisuudeksi liittää digitaalisen valokuvan suoraan jälkistrukturalistiseen teoriaan ja postmodernismiin.

Kuten jo valokuvan aikaa koskevan luvun yhteenvedossa uumoiltiin, digitaaliseen tekniikkaan siirtyminen muuttaa myös valokuvan aikap-

rinsiipin ongelmalliseksi. Modernin diskurssin *tämä on ollut* ei enää ole relevantti käsite postvalokuvassa, koska postmodernin kauden valokuva voi olla yhtä naturalistinen kuin aiemmatkin valokuvat, ilman että sillä on mitään teknistä yhteyttä esittämäänsä asiaan. Postvalokuvasta ei olekaan perusteltua sanoa, että tämä on ollut. Samalla perusteella voidaan todeta, että valokuvan aikaa koskeva prinssiippi katoaa diskurssista. Valokuvan hetkeä ei enää ole. Ronald Barthesin näin on ollut tai näin on oleva aikasitoumukset eivät Hietaharjun (2006, 103–104) mukaan enää koske digitaalisia valokuvia.

Postvalokuva-ajattelun kritiikissä on toisaalta kiistetty Mitchellin esittämä laadullinen ero perinteisen ja digitaalisen valokuvan välillä viittaa-malla valokuvauksen erilaisiin ilmaisullisiin traditioihin. Toisaalta on myös todettu, että uudessa kehitysvaiheessaan valokuvaus onkin vain yksi uusi todiste valistuksen, modernismin ja kartesiolaisen unelman täyttymisestä, ei uuden aikakauden alusta. Mitchellin tavoin suomalaiset tutkijat, Elo (2005) ja Laakso (2003) sekä osittain myös Hietaharju (2006) ovat kiinnittäneet huomiota digitaalisen valokuvan avaamaan mahdollisuuteen nähdä koko valokuvauksen olemus entistä selkeämmin kun se on riisuttu siihen liittyvistä myyteistä. Digitaalisen valokuvauksen luonteeseen suhteessa aiempaan ei silti ole haluttu ottaa kovinkaan selkeää kantaa.

Postmoderni edellytti katkosta tai rajanvetoa aikaisempaan. Edellisen perusteella vaikuttaa ilmeiseltä, että postvalokuva tarkoitti tällaista valokuvauksessa. Tässä diskurssissa perinteinen valokuva ei ole ilmiönä sama kuin digitaalinen valokuva. Tässä yhteydessä on syytä palauttaa mieleen edellä modernin diskurssin käsittelyn yhteydessä tehty havainto (luku 4.4), että digitaalisen ja perinteisen valokuvan eroja on haettava käännoksen jälkeisistä vaiheista. Tämän jatkoksi on tässä luvussa tullut esiin kaksi uutta tähän liittyvää havaintoa.

Ensinnäkin edellä referoituun Hietaharjun (2006, 17–18) tutkimukseen viitaten voisi sanoa, että perinteisen valokuvan voi repiä, digitaalista kuvaa ei. Perinteisestä valokuvasta digitaalinen valokuva eroaa siten, että se voidaan lähes ajatuksen nopeudella toimittaa lukemattomina kopiaina ympäri maailmaa. Näin liikkeelle laskettua valokuvaa ei enää voi saada takaisin eikä niin muodoin myöskään enää tuhota. Sen sijaan mediaan laskettu digitaalinen valokuva alkaa elää omaa elämäänsä: muuntua tai muuttua toiseksi tai osaksi jotain muuta visuaalista esitystä.

Lisäksi kuvan tekijä, valokuvaaja menettää käytännössä hallinnan oman työnsä tulokseen. Hän ei voi enää käytännössä tekijänoikeuden nojalla päättää, mitä kuvalle tapahtuu sen myöhempien digitaalisten sukupolvien aikana. Tämä voi merkitä sitä, että perinteinen tekijyys tai taiteilijuus hämärtyy tai katoaa kokonaan. Kuva ikään kuin muuttuu autono-

miseksi, itseään täydentäväksi ihmistä ympäröivän abstraktin kuvamaailman osaksi. Puhe valokuvista maailmaa kiertävinä kuvamaailman sirpaleina on toimiva kielikuva. Tämä onkin digitaalisen ja perinteisen valokuvan toinen ero: digitaalisuus tekee mahdolliseksi sen, että valokuvasta tulee osa globaalia mediaa. Tämän havainnon lähempään tarkasteluun siirrytään seuraavassa luvussa.

6 Valokuvan globaali diskurssi

Tämän tutkimuksen alkulähtökohtina olivat ne diskursiiviset käytännöt, joissa käsitys valokuvasta esitetään. Diskurssin sääntöjen todettiin muotoutuvan yksilöiden tietoisuuden lisäksi diskurssia ympäröivässä todellisuudessa instituutioiden rakenteessa, työvälineissä arkkitehtuurissa ja ihmisten käytöksessä. (Vrt. Alhanen 2007, 84–86.) Edellä valokuvaa on käsitelty modernin ja postmodernin diskurssin piirissä itseoikeutetusti tai välttämättömyyden pakosta, koska molemmat diskurssit olivat julkilauttuvia ja valmiiksi nimetty jo ennen tutkimuksen aloittamista. Vaihtoehtoja diskurssien määrittelylle olisi ollut vaikea löytää.

Moderni ja postmoderni diskurssi olivat olemassa jo ennen digitaalista aikaa, vaikka jälkimmäinen sen kanssa osittain päällekkäin sijoittuukin. Kun taas ajatellaan oman aikamme kaikkein keskeisimpiä ja leimaavimpia tekijöitä lähes mistä näkökulmasta tahansa, joudutaan aina puhumaan globalisaatiosta. Globalisaatio taas on tullut mahdolliseksi digitaalisen median ansiosta ja toisaalta ruokkii vastavuoroisesti digitaalisen median jatkuvaa kehitystä, kuten jatkossa käy hyvin ilmi. Diskursiivisesti ajatellen globaalisuus on episteemi, jonka piirissä myös valokuvaa koskevat säännöt lausutaan. Tällä perusteella kolmas valokuvan tarkasteluhikka nimetään valokuvan globaaliksi diskurssiksi.

Globalisaation problematiikasta onkin kirjoitettu paljon. Tunnetuimpiin ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin kokonaisesityksiin kuulunevat ainakin Daniell Bellin, Manuel Castellsin, Frank Websterin ja Adair Turnerin globalisaatioon liittyvät teoriat (vrt. Soramäki 2004, 40–111). Tässä esityksessä johdanto aihepiiriin rajataan kuitenkin kahden kirjoitushetkellä ajankohtaisen tutkijan, Malcolm Watersin (2002) ja Manuel Castellsin (2004) esittämiin näkökohtiin. Näin siksi, että molemmat tuovat globaalin median esiin yhtenä, joskaan ei ainoana merkittävänä piirteenä uudessa yhteiskunnallisessa tilanteessa.

Watersin globaalissa maailmassa aika ja etäisyydet katoava mediatekniikan ansiosta, koska mediatekniset laitteet pienenevät ja henkilökohtaistuvat. Lisäksi mediaesitysten lähettäminen ja vastaanottaminen vapautuu kansallisten järjestelmien rajoituksista. Uusilla laitteilla yksilö voi elää persoonallista henkistä elämää koko maailmaan muodostamassa yhteisössä. Vastaavasti Castellsin tietokoneisiin pohjautuvassa informaationaalisessa yhteiskunnassa kulttuurinen symbolien vaihto johtaa laajaan verkostoitumiseen, vuorovaikutteisuuteen ja joustavuuteen. Lisäksi uusi globaali media yhdistää perinteisinä pidettävät mediat, kuten kuvat, äänet ja tekstit, yhdeksi ja samaksi. Tällöin tullaankin tämän pääluvun muihin pääkohtiin: mediakonvergenssiin, mediamorfoosiin ja transparenttiin mediaan.

6.1 Globalisoituminen

Malcolm Watersin (2002) esittämän määritelmän mukaan globalisaatio on ”sosiaalinen prosessi, missä taloudellisiin, poliittisiin, sosiaalisiin ja kulttuurisiin sopimuksiin liittyvät maantieteelliset esteet vähentyvät ja jossa ihmiset tulevat yhä tietoisemmiksi tästä asiantilasta sekä käyttäytyvät sen mukaisesti” (ibid., 5). Kirjoittaja näkee, että kyseessä on prosessi, joka on periaatteessa jatkunut jo pitkään ihmiskunnan historiassa, mutta kehityksen vauhti on kiihtynyt viime vuosituhannen puolivälin jälkeen. Ilmiönä globalisaatiosta on käyty keskustelua noin vuodesta 1985 lähtien.

Lähinnä Robertsonin ja Giddensin pohjalta Waters on laatinut oman analyysinsä pohjaksi *globalisaation paradigman*. Sen mukaan globalisaatio nähdään muun muassa osana yleistä modernisaatioprosessia, jonka juuret ovat jo 1500-luvulla, ja globalisaatiota tarkastellaan yhtä aikaa kaikkien mahdollisten sosiaalisten suhteiden valossa. Waters strukturoi globalisaation tarkastelun kolmeen kategoriaan erottaen toisistaan talouden, hallinnon (poliittisen toiminnan) ja kulttuurin. Kulttuurilla hän tässä yhteydessä tarkoittaa tosiasioiden, arvojen, uskomusten, merkitysten ja vastaavien symboleiden tuotantoa, vaihtoa ja esittämistä. (Ibid., 1–25.)

Perinteisen marxilaisen tulkinnan mukaan talous määrää sekä poliittista että kulttuurista, ja toisaalla klassisen parsonsilainen näkemyksen mukaan sekä taloudellinen että poliittinen on selitettävissä kulttuurisella. Waters näkee nämä kolme asiaa toisistaan riippumattomina, mutta kuitenkin vuorovaikutteisina. Taloudellisen, poliittisen ja kulttuurisen merkitys voi tosin vaihdella eri aikoina ja eri yhteiskunnallisissa oloissa. Globalisaation kannalta on myös tärkeä nähdä, että kun ihmisten välillä on taloudellista, poliittista ja kulttuurista vaihtoa, näistä taloudellinen toiminta on eniten ja kulttuurinen toiminta vähiten paikkaan sidottua. Watersin mukaan ”taloudellinen vaihto paikallistaa, poliittinen vaihto kansainvälistää ja symbolinen vaihto globalisoi”. (Ibid., 20.)

Vaikka taloudelliset, poliittiset ja kulttuuriset tekijä eivät viime kädessä ole toisistaan riippuvia, niissä on kussakin erikseen nähtävissä sellaisia pitkän aikavälin kehityspyrkimyksiä, jotka yhdessä toteutuessaan edistävät globalisaatiota. Taloudessa peruspyrkimys on ollut markkinoiden vapauttaminen, politiikassa peruspyrkimys on ollut demokratisointi, liberalisointi ja vallan hajauttaminen. Kulttuurissa peruspyrkimys on ollut arvojen abstraktisointi ja yleistäminen siten, että myös suuret erilaisuudet voivat tulla hyväksytyiksi. Näin taloudellinen kehitys on kulkenut omistaja-johdaja -kapitalismista monikansallisen fordismin kautta kohti ”lifestyle-kuluttajuutta”. Poliittinen kehitys on kulkenut itsenäistä kansallisvaltioista kansainvälisen vuorovaikutuksen kautta kohti yhtenäistyviä poliittisia ongelmia ja arvoja. Kulttuurinen kehitys on kulke-

nut erillisten etnisten tai luokkakulttuurien ajasta kansallisten traditioiden ja uskontojen kautta kohti refleksiivisen yksilön ja globaalin yhteistä ideaa. (Ibid., 1–25.)

Kulttuuristen ja henkisten arvojen kannalta tarkasteltuna globalisaatio on erittäin monimutkainen prosessi. Näin siksi, että se saattaa samanaikaisesti sekä yhdistää että erottaa. Samanaikaisesti, kun globalisaatio yhdistää maailmaa demokraattisten ja liberaalien arvojen kautta, se mahdollistaa myös esimerkiksi islamilaisen fundamentalismin kaltaisten asioiden leviämisen. Yhteen vedettynä globalisaation kansallisista kulttuuri-vaikutuksista voidaan kuitenkin todeta seuraavaa: 1. Globalisaatio vähentää kansojen ja valtioiden sisäistä yhteenkuuluvuutta. Globalisaation kautta kansalliset tai muut vähemmistöt voivat rakentaa yhteisyyttä valtioiden välisistä rajoista riippumatta.⁵⁵ 2. Globalisaatio tuo keskuksen periferiaan. Syrjässä olleet kulttuurit saavat identiteetin ja muuttuvat tärkeiksi sähköisen kuvavirran ja varakkaan turistivirran myötä. 3. Globalisaatio tuo periferian keskukseen. Tässä prosessissa keskeistä osaa näyttelevät vähemmän kehittyneiltä alueilta kehittyneille alueille siirtyvät taloudelliset siirtolaiset. Tätä täydentää median jatkuva kiinnostus eksootista ja erilaista kohtaan. Näin homogeeniset kansallisvaltiot muuttuvat jatkuvasti monikulttuurisempaan suuntaan. (Ibid., 182–205.)

Kansallisidentiteettisten ja uskonnollisten tekijöiden lisäksi taloudellisen globalisaation taustalla oleva kulutusideologia on yksi globalisaation keskeisistä kulttuurisista tekijöistä. Kulutusideologia homogenisoi erilaisuuteen pyrkivät trendit. Globaalissa kulutusideologiassa kuluttamisesta tulee identiteetin ja itseilmaisun keskeinen väline. Maku, muoti ja tyyli tulevat tärkeämmiksi kuin kansallinen tai poliittinen sitoutuminen. Coca-Colan, Niken, Rolexin ja Chanelin kaltaiset lukemattomat kansainväliset brändit edustavat tällaisia kansainvälisiä markkinointistrategioita, jotka johtavat postmoderniin epäpolitisoitumiseen. (Ibid.)

Globalisaatio on kaikilta osin ajan katoamista ja etäisyyksien lyhentymistä. Mediatekniikka edustaa tätä kaikkein pisimmälle vietyä. Laitteet pienenevät kooltaan, laitteista tulee entistä enemmän henkilökohtaisia, eri mediat (tekstit, kuvat, äänet) integroituvat, laitteet diffusoituvat ja autonomisoituvat. Diffusoinnilla tarkoitetaan lähettämisen ja vastaanottamisen helpottumista ja vapautumista esimerkiksi kansallisista järjestelmistä. Autonomisoituminen puolestaan tarkoittaa vastaanottajan valintamahdollisuuksien kasvua. Toisin sanoen uusilla mediateknisillä laitteilla yksi-

⁵⁵ Helsingin Sanomat 29.10.2007: ”Sadat miljoonat ihmiset tapaavat internetin yhteisöpalveluissa”. Uutisen mukaan lähes 500 miljoonaa ihmistä vieraili syyskuussa jollakin verkon yhteisösivustoilla. Luvussa ei ole mukana alle 15-vuotiaita. Uutisen ajankohtana 160 000 suomalaista oli kirjautunut verkkoyhteisö Facebookin jäseneksi.

lö voi elää persoonallista henkistä elämää koko maailmaan muodostamassa yhteisössä. (Ibid.)

Watersin oman näkemyksen mukaan globalisaatiota ei ole syytä tulkita ihmisistä riippumattomien näkymättömien voimien ohjaamaksi tapahtumien sarjaksi, vaan kyse on yhä edelleen eurooppalaisen kulttuurin levittäytymisestä ympäri maailmaa asutustoiminnan, kolonialismin ja kulttuurisen ekspansion avulla. Toisaalta hän tuo esiin myös sen, että se kuitenkin vihdoinkin tuo mukanaan mahdollisuuden lisätä kollektiivista vastuuta epätasa-arvoisuuden vähentämisestä, ihmisoikeuksien ja ympäristöarvojen toteutumisesta sekä naisten aseman parantumisesta. (Ibid., 6, 232.)

Manuell Castells on varmaankin tällä hetkellä tunnetuin informaatioyhteiskunnan tutkijoista. Hän on esittänyt näkemyksensä erittäin laajassa trilogiassa *The Information Age*, joka ilmestyi vuosina 1996–1998. Hän on myös koonnut keskeisiä näkökohtia esitykseen *An Introduction to the Information Age* (2004).

Castellsin mukaan informaatiotekniikan vallankumous ei luonut uutta aikaa, mutta sen syntyminen ilman sitä ei olisi ollut mahdollista. Yleisnimityksenä uudesta talousjärjestelmästä Castells käyttää käsitettä *informationaalinen talous* (informational economy). Tällä hän viittaa siihen, että yritysten, alueiden ja maiden tuottavuus ja kilpailukyky riippuu entistä enemmän tiedosta ja informaatioista sekä niiden prosessoinnista. Aiemman maailmantalouden sijaan informaationaalinen talous on globaalia taloutta. Tämä tarkoittaa sitä, että vaikka suurin osa maailman taloudesta on luonteeltaan kansallista ja paikallista, riippuu paikallinen taloudellinen menestys kuitenkin globaalin talouden dynamiikasta. Tuotanto ja työvoima on paikallista, mutta pääoma maailmanlaajuisista. Tähän tilanteeseen on tultu viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana informaatio- ja kommunikaatiotekniikan kehityksen ansiosta. (Ibid., 138–149.)

Vanha vastakkainasettelu teollisen maailman ja kolmannen maailman välillä ei enää ole relevantti. Vallitseva kehityssuunta hyödyttää maailmassa vain sitä väestöosaa, jolla on tiedot ja taidot uuden tekniikan käyttöön. Näin uuteen neljanteen maailmaan kuuluvat Afrikan enemmistön, Aasian maaseudun, Latinalaisen Amerikan hökkelikylien lisäksi myös teollisen maailman syrjäytynyt väestö: "South Bronx, La Courneuve, Kamasagi tai Tower Hamlets". Lisäksi neljännen maailman väestö koostuu pääosin naisista ja lapsista. (Ibid.)

Uuden talouden uusi yritysmuoto, joka vähitellen laajenee myös muiden organisaatioiden alueelle, on verkostoitunut yritys (network enterprise). Tällainen yritys koostuu useista suuremmista ja pienemmistä

toimijoista, jotka liittoutuvat yhteen tietyksi ajaksi tietyn projektin toteuttamiseksi ja lopettaa toimintansa sen jälkeen. (Ibid.)

Työllisyyden ja työvoiman rakenteen suhteen uusi talous on tuonut mukanaan selkeästi näkyviä seurauksia. Yleisesti voidaan todeta, että uuden aikakauden myötä työllisyys perinteisissä teollisuusmaissa on pikemminkin parantunut kuin huonontunut. Seuraukset eivät kuitenkaan ole kohdistuneet samalla tavoin koko työvoimaan. Projektiyhteiskunnan myötä määräaikaisesta työsuhteesta on tulossa uusi työsuhteen perustyyppi: "organization man is out, the flexible woman is in". Kehityksen kärkeä edustavassa Silicon Valleyssä 50–90 % kaikista työsuhteista viimeisen kymmenen vuoden aikana on ollut määräaikaisia. (Ibid.)

Globalisaatioprosessi on Castellsin mukaan heikentänyt työntekijöitä puolustavien organisaatioiden ja järjestelmien merkitystä. Jatkuvasti uudistuvasta ammattitaidosta ja koulutuksesta on tullut keskeinen työntekijän työmarkkina-arvoa määrittävä tekijä. Kuitenkin myös tässä suhteessa kilpailukykyinen työntekijä voi helposti joutua syrjään iän, terveyden, sukupuolen tai muun vastaavan diskriminoivan tekijän vuoksi. Tämä johtaa useimmissa yhteiskunnissa, varmuudella johtavissa OECD-maissa, lisääntyvään epätasa-arvoisuuteen, sosiaaliseen polarisaatioon ja syrjäytymiseen. Vaikka asianlaita tällä hetkellä on väistämättä näin, ei informaatioryhteiskunnan Castellsin mukaan välttämättä tarvitsisi johtaa tämänkaltaisiin lopputuloksiin. (Ibid.)

Kulttuurisesta näkökulmasta katsottuna globaali verkostoitunut yhteiskunta näyttää hyvin samalta. Verkostoituneisuus, joustavuus ja lyhytaikaisuus on tyypillistä myös tietokoneisiin pohjautuvassa kulttuurisessa symbolien vaihdossa. Sähköinen media on keskeinen ja määrittää kaiken tyyppistä kulttuurista ilmaisu. Aiemman massamedian sijaan uusi media on vuorovaikutteista ja eriytynyttä. Vuorovaikutteisuus lisääntyy jatkuvasti ja perinteiset mediat (tekstit, kuvat ja äänet) integroituvat. Toisin kuin massaviestinnässä, viestit voidaan lähettää tarkasti segmentoiduille yleisöille. Maailman kylän sijaan on syytä puhua tilausmökeistä. (Ibid.)

Media liittyy läheisesti globaalin informaatioajan politiikkaan. Mediasta on tullut politiikan keskeinen osa. Ei niin, että todellinen päätöksenteko ja ongelmien ratkominen olisi muuttunut mediapeliksi, vaan niin, että ilman mediaa poliittisilla pyrkimyksillä ei ole mitään mahdollisuuksia menestyä. Sekä kampanjointi että jokapäiväinen poliittinen viestintä edellyttävät median läsnäoloa. (Ibid.)

Tähän median läsnäoloon liittyy tiettyjä tärkeitä sääntöjä: 1. Media edellyttää, että viestejä on yksinkertaistettava. 2. Yksinkertaisin viesti on kuva. Yksinkertaisin kuva on henkilökuva. 3. Poliittinen viestintä edellyttää sen henkilöimistä. Kilpailu käydään henkilöiden ympärillä. 4. Negatiiviset viestit ovat tehokkaimpia viestejä. Skandaaleista on tullut keskei-

nen poliittisen taistelun väline. 5. Poliittisesta markkinoinnista on tullut keskeinen kilpailutekijä. Tämä on vanhoihin keinoihin nähden kallista ja altistaa toimijat korruptiolle. 6. Mediapeli on poliittisen menestyksen avain, mutta ei lisää poliittisen toiminnan legitimitettä kansalaisten silmissä. (Ibid.)

Watersin tapaan Castells tuo esiin ajan ja paikan muutoksen oman *space of flow* -käsitteensä avulla. *Space of flow* tarkoittaa reaaliaikaisen vuorovaikutuksen toteutumista ilman fyysistä yhteyttä. Pääomat, informaatio, tekniikka, kuvat, äänet ja symbolit liikkuvat ympäri maailman reaaliaikaisesti. Tilan ja ajan käsite muuttuvat. Ongelma syntyy siitä, että ihmisen välitöntä kokemusmaailmaa kuitenkin yhä edelleen hallitsee perinteinen tila: *space of places*. Ihmisen kulttuurisen identiteetin kysymykset muodostuvatkin keskeisiksi ongelmiksi globaalina informaatioaikana. (Ibid.)

Castellsin ajatukset ovat herättäneet luonnollisesti myös laajaa kritiikkiä. Esimerkiksi Nicolas Garnham (2004, 165–183) kritisoi Castellsin teoriaa klassisen poliittisen taloustieteen tyyppiesimerkkinä. Siinä perinteisen ylä- ja alarakennemallin avulla kuvataan taloudellisen tuotantotavan muutoksen vaikutus yhteiskunnan poliittiseen ja kulttuuriseen elämään. Toisin sanoen uusi tuotantotapa on informaationaalinen kapitalismi ja uusi yhteiskuntamalli on verkostoitunut yhteiskunta. Kaiken lisäksi malli on kirjoittajan mukaan kovin deterministinen. Tuottavuuden kohottamispyrkimyksistä lähtenyt informaatio- ja kommunikaatiotekniikan kehitys johti teollisen kapitalismin muuttumiseen informaatiokapitalistiseksi.

Frank Webster (2002, 114–123) puolestaan kohdistaa kritiikin kärjen Castellsin ajattelusta esiinpistävää meritokratiaa vastaan. Ensinnäkin hän pitää ajatusta koulutetun eliitin johtavasta roolista yhteiskunnassa niin kuluneena, että se antaa aiheen epäillä myös sitä perustaa, mille tämän johtopäätös on rakennettu. Jotakin hyvin vastaavaa on esitetty lukuisia kertoja aina Henri Saint-Simonista alkaen. Toiseksi kirjoittaja kiinnittää huomiota siihen, että Castellsin teoriassa informaationaalisen talouden ytimenä toimiva koulutettu työvoima on luonteeltaan äärimmäisen moniulotteinen.

Uuden ajan työvoimalta edellytetään korkeaa koulutusta, kommunikaatiotaitoja, organisaatiotaitoja, tieteellistä ajattelua jne. Kritiikin mukaan Castells ei itse asiassa kuitenkaan kuvaa mitään uutta yhteiskunnan johtamiseen liittyvää. Jo Robert Michelsin klassikossa *Political parties* yhteiskunnan johtavalta oligarkialta edellytettiin samoja taitoja. Castellsin analyysin puute on, että se ei mene riittävän syvälle uuden informaatioajan ydintyövoiman analyysissään. Lehden toimittaja ja sairaalan kirurgi ovat molemmat samalla tavoin korkeasti koulutettuja informaa-

tiotyöntekijöitä, mutta eivät mitenkään kuulu samaan homogeeniseen ryhmään.

Risto Heiskala (2000, 67–69) kirjaa Castellsin saamaa kritiikkiä sekä teoreettisesta että empiirisestä näkökulmasta: ”Castellsin teoreettiset tarkastelut ovat monesti puolivillaisia eivätkä koskaan kunnianhimoisia. Verkoston ja virtauksen käsitteet on määritelty epäselvästi aikaa ja tilaa koskevista pohdinnoista puhumattakaan ja teoretisoinnin suhteutus muiden teoreetikoiden työhön on olematonta” (ibid., 68). Heiskala viittaa Garnhamin tapaan myös Castellsin tutkimusten osittaiseen marxilaisperäisyyteen. Lisäksi hän tuo esiin dataan ja kvantitatiivisiin menetelmiin liittyviä epäilyjä ja kritiikkiä.

Omassa kritiikissään (2004, 40–63) hän kiinnittää huomiota siihen, että vaikka keskustelu informaatioteknologiasta ei ollut uusi asia, toi Castells siihen oman lisänsä. Ensinnäkin Castellsin lanseeraama käsite *informatiivinen yhteiskunta* ottaa etäisyyttä yksipuoliseen tekniseen determinismiin. Lisäksi Castells laajentaa käsitettä kokonaan uuteen suuntaan ja ottaa mukaan siihen geeniteknologian, joka lienee seuraava suuri vallankumous tekniikan kehityksessä. Ongelmia syntyy siitä, että Castells viittaa informaatiosta puhuessaan monesti niin erilaisiin asioihin. Näin kommunikaatioteknologiat, kaikki koodausta edellyttävät teknologiat ja yleinen innovaatiotyö menevät helposti sekaisin. Aivan vastaavaa problematiikkaa esiintyy myös verkon ja verkostoitumisen suhteen.

Informatiivisuuden ja verkostojen lisäksi Heiskala kiinnittää huomiota Castellsin kulttuurikäsitteen kapea-alaisuuteen. Yksi Castellsin työn pääsanomista on, että informaatioteknologinen vallankumous on muuttanut yhteiskuntien kulttuurin. Castells erottaa toisistaan legitimaatioidentiteetin, vastarintaidentiteetin ja projekti-identiteetin. Käsitteiden sisältö ilmenee jo niiden nimistä. Heiskala tulkitsee Castellsin tarkoittavan kulttuurisen identiteetin liikkeitä joko globaalin verkon tuotteina tai vastareaktioina siihen. Ydin hänen kritiikissään on kuitenkin siinä, että Castellsin käsitys kulttuurista on kovin kapea ja jatkossa identiteettiin kohdistuvan tutkimuksen tulisi hakea tukea esimerkiksi semiotiikan, antropologian ja kulttuurintutkimuksen suunnalta.

Heiskala pitää *Informaation aikaa* kuitenkin merkittävänä teoksena. Hän määrittelee työn lähinnä ”aikalaisdiagnoosiksi”. Empiriaan perustuvan tutkimusteorian tai yleisen yhteiskuntateorian sijaan tällainen työ on eräänlainen ”interventio aikakauden luonteesta käytävään keskusteluun”. Näin *Informaation aika* teoreettisista ja empiirisistä puutteistaan huolimatta puolustaa vahvasti paikkansa monien muiden vastaavien näkemysten rinnalla. ”Se tarjoaa tavan sitoa yhteen aiemmin toisistaan riippumattomilta näyttäneitä tapahtumakulkuja ja suhteuttaa ne yleiseen malliin”.

Myös Martti Soramäki (2004) on väitöstutkimuksessaan selvittänyt informaatioyhteiskuntaan liittyvää problematiikkaa. Tutkimuksen ongelmat keskittyvät verkostoitumisen, sisältötuotannon ja globalisaation ympärille. Näitä tutkittiin erityisesti niihin liittyvän yleisen teorianmuodostuksen ja toisaalta erityisesti sähköisen viestinnän näkökulmasta. Koska verkoista ja verkostoitumisesta puhuminen on yleisellä tasolla liian abstraktia, Soramäki operationalisoi yritystoimintaan liittyvän verkostoitumisen arvoketjun avulla siten, että ohjelmien ja palvelujen tuotanto, paketointi / portaali, jakelu ja päätelaite muodostavat arvoketjun, joka voi toimia joko horisontaalisesti tai vertikaalisesti. Horisontaalisessa markkinarakenteessa on kilpailua arvoketjun kaikissa vaiheissa, kun taas vertikaalisessa markkinarakenteessa on useita suuria toimijoita, jotka hallitsevat kukin koko arvoketjun, mutta kilpailevat keskenään. (Ibid., 9–35.)

Konvergenssiin edellinen liittyy siten, että arvoketjun kaikissa vaiheissa voidaan nähdä konvergoituvaa kehitystä. Tällöin sisältyökonvergenssi tarkoittaa sitä, että eri jakeluverkoissa tarjotaan samoja ohjelmia tai palveluita, ja paketointi/portaalikonvergenssi sitä, että samat portaalit jakavat yhä enemmän ohjelmia ja palveluita. Televerkkokonvergenssi taas on sitä, että eri televerkot ja muut jakelujärjestelmät integroituvat yhä harvemmiksi jakelujärjestelmiksi, ja lopuksi päätelaitekonvergenssi tarkoittaa, että samalla laitteella voidaan ottaa vastaan yhä useampia palveluita ja laitteet voidaan liittää yhä useampaan verkkoon. (Ibid.) Soramäki tarkastelee myös vallitsevia informaatioyhteiskunnan yleisiä teorioita, vertailee niitä keskenään ja arvioi niiden toimivuutta empiirisiin havaintoihin nähden (mm. Bell, Castells, Webster ja Turner) (ibid., 87–111)

Soramäen tutkimustuloksista voidaan todeta, että varsinkin ohjelmien tuotantoa ja markkinointia johtavassa Yhdysvalloissa markkinat tosiasiallisesti jäsentyvät vertikaalisesti. Euroopassa taas on horisontaalisempi markkinarakenne. Lisäksi tällaista suositaan EU:n politiikalla. Viestinnän konvergenssikin on vielä kehitysvaiheessa, koska sähköinen media ja teletoiminta ovat vielä erillisiä toimialoja. Näyttäisi lisäksi siltä, että jatkossakin teleyritysten ydin jäisi omaksi sektorikseen. Kehitys riippuu kuitenkin siitä, millaisia uudentyyppejä palveluja alalle voidaan kehittää. Vertikaalinen keskittyminen voi olla ongelma luovuuden kehittymiselle, mutta toisaalta saattaa myös olla uusien innovaatioiden synnyn välttämätön edellytys niiden alkulähtökohtien turvaajana. EU:n keskeinen dilemma on, että sen virallinen politiikka markkinoiden edistämiseksi saattaa johtaa valtiollisesti tuetun eurooppalaisen elokuvatuotannon ja televisiotoiminnan katoamiseen sekä Hollywoodin ehdottomaan ja lopulliseen valta-asemaan maailman mediamarkkinoilla. (Ibid., 289–293.)

Tarkastelemiensa informaatioyhteiskunnan suurten teorioiden osalta Soramäki päätyy lopputulokseen, että ”informaatioyhteiskuntia koskevaa teorianmuodostusta alalla ei voida pitää kypsänä”. Näin ennen kaikkea siksi, että vallitsevat teoriat ovat keskenään kovin ristiriitaisia. Joitakin johtopäätöksiä on kuitenkin mahdollista tehdä. Ensinnäkin Soramäen tutkimuksen mukaan näyttäisi siltä, että erityisesti Manuel Castellsin esittämä ajatus yritysten vertikaalisten rakenteiden purkautumisesta ei pidä paikkaansa sähköisessä mediassa. Mieluumminkin on havaittavissa päinvastaista kehitystä. Tähän liittyen Soramäki kuitenkin toteaa, että verkostoitumisen tutkimuksessa on vaikea nähdä sitä, milloin määrällinen kasvu muuttuu laadulliseksi. (Ibid., 294–297.)

Vastaavasti taas globalisaatioon liitetyt odotukset näyttävät kyllä olevan toteutumassa: ”On vaikea löytää sähköisen median ja teletoiminnan sellaista keskeistä aspektia, jota ei voisi lähestyä globalisaation näkökulmasta, vaikka globalisaatio ei olisikaan edennyt kovin pitkälle kuten esimerkiksi teletoiminnassa.” Globalisaatioon liittyy Yhdysvaltojen vahva johtoasema, mutta monilla Aasian mailla ja EU:lla on vahvat pyrkimykset ainakin sen osittaiseen saavuttamiseen. Euroopan kannalta tähän sisältyy identiteettiin ja kulttuuriin liittyviä riskejä. (Ibid. 298–304.)

Yhteenvetona edellisestä voidaan ensinnäkin todeta, että Malcolm Watersin muotoileman globalisaation paradigman kolmesta osasta kulttuurin globalisaatio lienee tämän esityksen kannalta kiintoisin. Kysymys on siis tosiasioiden, arvojen, uskomusten, merkitysten ja vastaavien symboleiden tuotannosta, vaihdosta ja esittämisestä. Tosiasiassa Waters toteaa jo pitkään tunnetun tosiasian, että symbolinen vaihto ihmisten välillä on ollut globaalia jo kauan. Sadut, tarinat, uskomukset ja vastaavat symbolimaailman ilmiöt ovat kiertäneet maapalloa jo hyvin varhaisista ajoista.

Uusi aika on kuitenkin erilainen sen suhteen, että symbolinen vaihto on niin läheisessä vuorovaikutuksessa taloudellisen ja poliittisen kehityksen kanssa. Reaalimaailmassa tapahtunut kehitys näyttäisi tukevan Waterisin kantaa, kun hän edellä hylkää sekä marxilaisen että parsonsilaisen tulkinnan näiden kolmen suhteesta. Nykyaikaista kehitystä olisi vaikea ymmärtää, jos talouden, politiikan ja kulttuurin kehitystä ei ymmärrettäisi toisistaan riippumattomana, mutta kuitenkin vuorovaikutteisena prosessina. Kulttuurisen globalisaation näkökulmasta symbolisen vaihdon kehitys on taloudelliseen ja poliittiseen kehitykseen nähden sekä seuraus että ehto.

Watersin esittämät seuraukset kulttuurisesta globalisaatiosta ovat hyvin jokaisen nähtävillä. Kansallisuuksien ja kansallisvaltioiden merkitys symbolisen arvojen määrittäjänä vähenee, kun ihmiset löytävät samanhenkisiä kanssaihmisii kokonaan toisista maanosista ja kulttuureista. Keskukset tulevat periferioihin ja periferiat keskuksiin, kun ihmiset liikkuvat ympäri maailman sekä turisteina että taloudellisina ja poliittisina

siirtolaisina. Lisäksi kuvat ja ajatukset liikkuvat ympäri maailman globaalissa mediassa.

Manuell Castellsin näkemykset ovat samansuuntaisia Watersin kanssa. Hänkään ei aseta informaatiotekniikkaa sellaisenaan uuden ajan selettäjäksi, mutta ehdoksi kyllä. Informationaalinen talous on Castellsin peruslähtökohta, mutta kulttuuriset seuraukset pääteema. Kulttuuriset seurauksen jakavat yhteiskuntia uudelleen eri luokkiin tiedollisen ja taloudellisen menestyksen perusteella, muuttavat politiikan yhä media-keskeisemmäksi ja tätä kautta irrationaalisemmaksi ja vähemmän uskottavaksi sekä määrittävät uudelleen kulttuurisen identiteetin kysymyksiä.

Globaalin median synty on kuitenkin tämän esityksen kannalta keskeisin kulttuurisen globalisaation seurauksista. Kuten Castells edellä toteaa, tietokoneisiin pohjautuva kulttuurinen symbolien vaihto johtaa laajaan verkostoitumiseen, vuorovaikutteisuuteen ja joustavuuteen. Tällä tavoin sen voi katsoa olevan jotain totaalisesti muuta kuin aiemman massamedian. Lisäksi eriytyneisyys voidaan tuoda siihen kokonaan uutena piirteenä: kaikilla pienryhmilläkin on oma mökkinsä maailman kylässä. Toisin sanoen digitaalinen informaatio voidaan helposti tehdä sopivaksi jokaista yksittäistä käyttäjää tai pientäkin käyttäjäryhmää ajatellen. Uuden globaalin median piirteenä Castellskin tuo vielä esiin, että uudessa globaalissa mediassa perinteisinä pidettävät mediat, kuten kuvat, äänet ja tekstit, integroituvat yhdeksi ja samaksi. Valokuvan digitalisoituessa sen liittyminen osaksi globaalia mediaa näyttääkin väistämättömältä. Tätä ilmiötä voidaan kuvata myös mediakonvergenssin ja mediamorfoosin käsitteiden avulla.

6.2 Mediakonvergenssi ja kolmas suuri mediamorfoosi

Edellä Soramäen (2004) analyysistä kävi ilmi, että median konvergenssi on yksi globalisaatioon läheisesti liittyvä ilmiö. Yleensä sillä tarkoitetaan sananmukaisesti mediassa tapahtuvaa yhtenemistä tai lähentymistä. Käsitettä käytetään kuitenkin niin monessa erilaisessa yhteydessä, että sitä on syytä tarkentaa. Soramäki jakoi konvergenssin sisältökonvergenssiin, paketointi/portaalikonvergenssiin ja televerkkokonvergenssiin. Soramäen esityksestä puuttuu kokonaan se osa, mihin taas Waters (2002, 182–205) kiinnitti huomiota globalisaation yhteydessä: myös yksittäiset tekniset laitteet pienenevät, henkilökohtaistuvat, integroituvat ja diffuusoituvat.

Esimerkkejä ei ole vaikea hakea. Tällä hetkellä (2007) pienellä tas-kuun mahtuvalla välineellä voi soittaa ja vastaanottaa puheluita, asioida verkossa, lähettää ja vastaanottaa kuva- ja tekstiviestejä, valokuvata, ottaa videokuvaa, kuunnella radiota, kuunnella tallennettua musiikkia se-

kä navigoida maastossa tai liikenteessä. Varsinaiseen valokuvauskäyttöön tarkoitetuilla kameroilla on jo kauan voinut tallentaa myös liikkuvaa kuvaa. Nykyisin niillä voi kuunnella myös musiikkia tai soittaa puheluita. Näyttää siltä, että kehitys voi johtaa kaikkien viestintävälineiden integraatioon, jos laitevalmistajat näin haluavat.⁵⁶

Herkman (2002) strukturoi mediakonvergenssin Murdockin (2000, 35–39) esittämällä tavalla 1. kulttuuristen muotojen, 2. viestintäjärjestelmien ja 3. mediaomistuksen konvergenssiin. Kulttuuristen muotojen konvergenssi tarkoittaa lähinnä mediaesitysten välisten raja-aitojen hämärtymistä. Uuteen mediaan kuuluvat esitykset yhdistävät usein tekstiä, ääntä sekä liikkuvaa ja stillkuvaa samaan esitykseen. Esitysten interaktiivisuus murtaa tuotannon ja vastaanoton välistä rajaa: katsojan tai kokijan osuus vaikuttaa mediatekstin lopulliseen muotoon.

Kulttuuristen muotojen konvergenssiin liittyy myös faktan ja fiktion eron hämärtyminen, mistä erilaiset tosi-tv-ohjelmat ovat hyvä esimerkki. Tämä kulttuuristen muotojen mediakonvergenssi tuo väistämättä mieleen kriittisen teorian. Sitä käsiteltäessä edellä todettiin, että massakulttuuri ei enää muodosta jokapäiväisen elämän ornamenttia, vaan on jokapäiväistä elämää (luku 3.1.2 Yhteenveto ja keskeiset havainnot). Toisin sanoen medialla näyttää olevan pyrkimyksenä hävittää se ero, mikä esityksen ja todellisuuden välillä vielä on havaittavissa.

Viestintäjärjestelmien konvergenssi liittyy edellä mainittujen kulttuuristen muutosten lisäksi digitaalisuuden tuloon. Digitaalinen tekniikka on syrjäyttänyt tekstin, kuvan ja äänen tuotannossa vanhan analogisen tekniikan ja tätä kautta muuttanut koko lähetystoiminnan teknisen ja sosiaalisen ympäristön. Tämä näkyy esimerkiksi uutistoiminnan uudelleenjärjestelyissä. Uutishuone on muuttunut uutiskeskukseksi ja uutistoiminta käytännössä ympärivuorokautiseksi. Myös Herkman (ibid.) arvelee, että viestintäjärjestelmien tulevaisuus digitaalisen tekniikan ansiosta (tai paineessa) johtaa mediajärjestelmien yhdentymiseen tietokonepohjaisiksi viestintävälineeseen katsomatta. Seurauksena saattaisi olla jopa jonkinlainen meta-media, joka yhdistäisi television, tietokoneen, puhelinpalvelut ja -verkot sekä tietoverkkojen toiminnat yhdeksi ja samaksi digitaaliseksi viestintäjärjestelmäksi.

⁵⁶ Kamera-lehti 8/2007: Nokia N95 haastaa kamerat: ”Kun N95:n kaveriksi hankkii langattoman Bluetooth-näppäimistön SU-W8:n, on sen kanssa helppo ja nopea surffailla vaikka netissä aivan kuin tavallisella tietokoneella. Lisäohjelmistojen avulla sillä voi avata ja tuottaa tekstidokumentteja, PowerPoint -yhteensopivia esityksiä tai PDF-fileitä. Siinä on myös radio, MP3-soitin ja GPS-paikannin ladattavine karttoineen. Kaiken kukkuraksi sillä voi kuvata VGA-tasoisista MPEG4 videota 30 kuvan sekuntinopeudella. Ja nämä ovat vasta muutamia kiinnostavimpia ominaisuuksia, lista on vielä moni verroin pidempi...”

Murdock korostaa tässä yhteydessä lähetys- ja vastaanottoverkkojen merkittävää laajenemista. Jatkossa esimerkiksi televisio-ohjelmia on mahdollista seurata maanpäällisten, satelliitti- ja kaapeliverkkojen sekä kiinteiden ja matkapuhelinverkkojen kautta. Näiden lisäksi se on mahdollista vielä internetissä. Lisäksi verkot muuttuvat digitaalisuuden myötä interaktiivisiksi, mikä suo katsojille mahdollisuuden omiin valintoihin ohjelmien sisällön ja aikataulujen suhteen, mahdollistaa katsojien osallistumisen mediatekstien tuottamiseen ja kommentointiin sekä laajentaa huomattavasti verkkojen kaupallista käyttöä. (Murdock 2000, 37–38; 51–52).

Mediaomistuksen konvergenssin suhteen Herkman (2002) toteaa, että se liittyy erityisesti poliittisiin, taloudellisiin ja kulttuuriin intresseihin ja juuri mediayhtiöiden taloudelliset intressit saattavatkin määritellä teknologista konvergenssia lähinnä talouden ja kilpailukyvyn kannalta. Kirjoittajan mukaan mediaomistus on 2000-luvulle tultaessa keskittynyt yhä harvemmille ja suuremmille toimijoille niin globaalisti kuin kansallisestikin. Tässä Herkmanin esittämä logiikka näyttää hyvin samalta edellä esitetyn Soramäen analyysin kanssa. Lisäksi Herkman kiinnittää huomiota siihen, että digitalisoitumiseen liittyvä teknologinen konvergenssi nähdään helposti sellaisena itseohjautuvana prosessina, että sen toimintaan ei voisi vaikuttaa. Kuitenkin kyse on viime kädessä taloudellisiin tavoitteisiin pyrkivästä liiketoiminnasta.

Median konvergenssia voidaan siis tarkastella monesta näkökulmasta: kulttuurisesta, taloudellisesta, sisällöllisestä, välineellisestä jne. Roger Fidler (1997) on tuonut uuden ja entistä kokonaisvaltaisemman näkökulman ilmiöön esittämänsä *mediamorfoosin* käsitteen myötä. Fidlerin tarkastelutapa poikkeaa muista konvergenssiteorioista kokonaisvaltaisuutensa vuoksi. Konvergenssikehityksen ymmärtäminen osaksi pitkää kieltä ja kommunikaatiota koskevaa kehitystä rajallisempien taloudellisten tai teknisten muutosten sijaan tuo mediakonvergenssin kokonaan uuteen valoon. Makrososiologisen tai makrotaloustieteellisen tarkastelun tapaan näkökulmaa voisi kutsua makromediatieteelliseksi.

Mediamorfoosilla Fidler tarkoittaa viestintävälineiden muodonmuutosta, joka saa alkunsa tarpeiden, poliittisten paineiden ja sosiaalisten sekä teknologisten innovaatioiden monimutkaisesta yhteisvaikutuksesta (ibid., 22–23). Eri medioiden erillisten kehitystarkastelujen sijaan mediamorfoosin ajatus tarjoaa mahdollisuuden tarkastella median kehitystä kokonaisuutena. Uusi media kehittyy vanhan median metamorfoosina. Vanha media ei yleensä kuole, vaan jatkaa olemassaoloaan osana uutta mediaa. Vanha, establistoitunut media yksinkertaisesti häviää, jos se ei pysty muuttumaan uuden median ilmaantuessa. Tätä muuttumista, metamorfoosia, leimaa kolme johtavaa periaatetta: rinnakkaiskehitys, konvergenssi ja monimutkaisuus. (Ibid., 22–29.)

Rinnakkaiskehityksellä Fidler tarkoittaa, että kaikki kommunikaatio-muodot ovat tiukasti sidoksissa toisiinsa, eivätkä voi elää toisistaan riippumatta. Pitkässä historiassa kommunikatiivisia koodeja kantavilla kielillä on kuitenkin ollut poikkeuksellisen keskeinen asema medianä. Kirjoittajan mukaan ihmiskunnan historiassa on ollut kolme suurta mediamorfoosia: puhutun kielen syntyminen loi ensimmäisen, kirjoitetun kielen syntyminen loi toisen ja nyt elämme aikaa, jolloin digitaalisen kielen keksiminen luo kolmannen suuren mediamorfoosin. Mediakonvergenssilla kirjoittaja tarkoittaa eri teknologioihin ja eri mediamuotoihin perustuvien medioiden yhdistymistä. Multimedia edustaa sitä nykyisin tyypillisimmillään. Suurimuotoista konvergoitumista tapahtuu harvoin, mutta pienimuotoista konvergenssia jatkuvasti. Nykyinen media on lukuisten aiempien konvergenssien tulos. Konvergenssista puhuessaan kirjoittaja korostaa, että se on eri asia kuin sulautuminen. Sulautumisessa syntyy yksi täysin uusi yksikkö. Konvergenssissa mukana olevat osapuolet muuttuvat ja luovat lisäksi jotain uutta. (Ibid., 22–29, 53–80.)

Monimutkaisuudesta puhuessaan tekijä viittaa kaaosteorioihin, joilla yritetään hallita esimerkiksi ilmaston tai talouden ennakoimattomuutta. Kaaos- ja monimutkaisuusteorioilla voidaan yrittää ennustaa myös mediateknistä kehitystä, joka toistaiseksi on ollut erittäin ennalta arvaamatonta ja sellaisena jatkuu. Mediamorfoosin näkökulmasta kommunikatiojärjestelmien kehitys tulee ymmärrettäväksi monimutkaisten mukautuvien systeemien yleisemmän teorian⁵⁷ kautta. Monimutkaiset mukautuvat systeemit reagoivat muuttuvaan ympäristöön käynnistämällä tähän tähtääviä lukuisia prosesseja. Tämä kuvaa hyvin myös mediamorfoosin prosessia. (Ibid., 27–28.)

Mediamorfoosin määritelmänsä mukaisesti Fidler tarkastelee ”kolmatta suurta mediamorfoosia” teknisestä ja kulttuurisesta näkökulmasta. Teknisen näkökulman kirjoittaja liittää kontrollin kriisin käsitteeseen. Teollisen tuotannon määrällinen kasvu ja nopeus sekä tähän liittyvä tavaroitten ja palvelujen välitys, joka nykyisin on jo kasvanut täysin globaaliksi, on jatkuvasti edellyttänyt tuotannon ja kuljetuksen kontrollointiin tarvittavan viestintätekniikan innovatiivista kehitystä. Erittäin lyhyen kolmannen metamorfoosin aikana viestintäkehitys on johtanut koskettamaan lähes jokaista kulttuuria, yhteiskuntaa ja yksilöä. Ihmisen käsitys todellisuudesta ja ajasta on uuden median ansiosta muuttunut radikaalisti joka puolella maapalloa. (Ibid., 81–107.)

Fidlerin esittämän näkemyksen mukaan kulttuurisesta näkökulmasta kolmannen suuren mediamorfoosin aikaansaama suurin muutos näyttäi-

⁵⁷ Kirjoittaja tukeutuu Santa Fe Instituutissa suoritettuun monimutkaisia systeemejä koskevaan tutkimukseen.

si olevan, että tv-sukupolvien kiinnostus perinteistä kirjallista viestintää kohtaan on vähentymässä visuaalisen ja interaktiivisen viestinnän kustannuksella. Nopea muutos on saanut aikaan myös monia toistaiseksi ratkaisemattomia lainsäädännöllisiä ongelmia perinteisen printtimedian, radio- ja televisiotoiminnan ja puhelintoiminnan välillä (kirjoittaja puhuu yksinomaan USA:n tilanteesta). Jatkossa keskeisinä ongelmina kirjoittaja näkee median muutoksen myötä tapahtuvan mainosmarkkinoiden kehityksen sekä joukkotiedotusvälineiden legitimitetin (distrust and disregard) vähenemisen suuren yleisön joukossa. (Ibid., 109–137.)

Mediamorfoosin tulevaisuutta Fidler tarkastelee kolmessa mediakategoriassa. Kirjoittaja luokittelee mediat ihmisten välisiin (interpersonal domain), lähetysmedioihin (broadcast domain) ja dokumenttimedioihin (document domain). Ensin mainitut toimivat yksilöiden välisen vuorovaikutuksen tasolla mukaan lukien ihmisen ja tietokoneen vuorovaikutuksen silloin, kun tietokone korvaa ihmisen. Lähetysmedioissa on kyse yhdeltä usealle suuntautuva, määrämuotoinen, aikataulutettu ja ennakoitava kommunikaatio. Dokumenttimediat koostuvat harvalta usealle suuntautuvista, ensisijaisesti kannettavista sekä World Wide Web:in kaltaisista sähköisistä medioista. (Ibid., 49–51.)

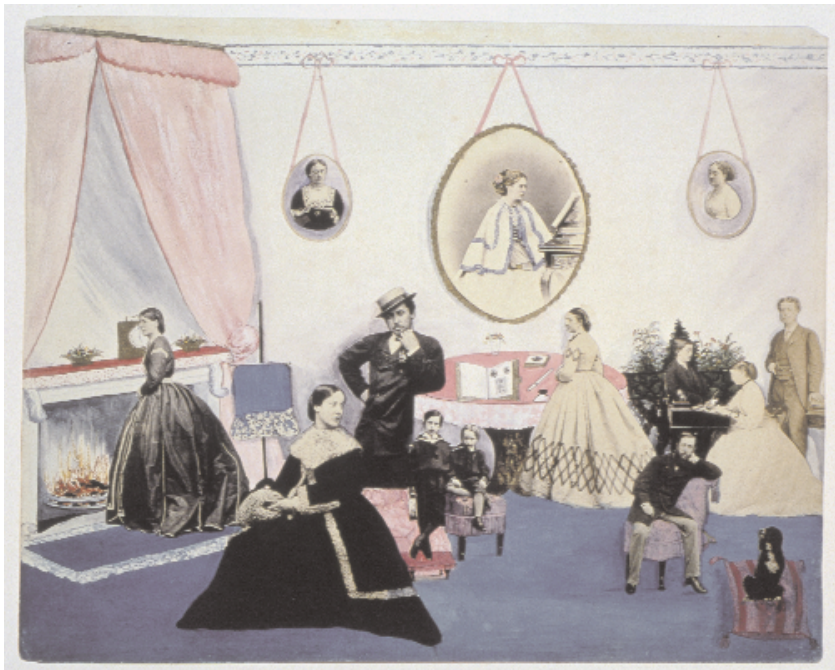
Ihmisten välisen kommunikaation varmin tulevaisuudenkuva on, että tietokoneen merkitys kasvaa. Tietokoneet leviävät kaikkialle ja ne integroituvat yhä tiiviimmin. Tietokonesovellukset kehittyvät ja integroituvat. Käyttäjän näkökulmasta sisällön ja sovelluksen välinen ero katoaa. Internet, puhelin- ja kaapeli- sekä satelliittitelevisiojärjestelmät muodostavat saumattoman globaalin kokonaisuuden. Satelliitti- ja valokaapeliyhteydet tulevat tavanomaisiksi. Video, ääni, teksti ja grafiikka kulkevat näissä verkoissa vaivatta ja automaattinen koodaus turvaa yksityisyyden. Netissä toimivat virtuaalitodellisuuden sovellukset alkavat interaktiivisista peleistä sekä 3-D -elokuvista ja saavat jatkoa virtuaalikokouksista, ostosmatkoista ja vastaavista. Virtuaalitodellisuudessa liikkuva avatar-hahmo turvaa yksityisyyden tässä maailmassa liikuttaessa. Seuraavan sukupolven kybermediassa on älykkäitä ja oppivia toimintoja, jotka osaavat lajitella ja suodattaa informaatiota käyttäjän yksilöllisten halujen ja tarpeiden mukaan. (Ibid., 167–194.)

Lähetysmedioiden tulevaisuutta arvioidessaan Fidler viittaa pelkoon television häviämisestä medioiden kilpailussa. Kaikki ratkaistaan loppujen lopuksi markkinoilla, mutta Fidler ei näytä uskovan tähän kehitykseen. Televisio on hänen mukaansa liian sidoksissa muuhun kulttuuriin ja talouteen kadotakseen näyttämöltä kovin nopeassa aikataulussa. Saat-taa hyvinkin olla, että ihmiset tyytyvät vain omien valintamahdollisuuksiensa paranemiseen uusien medioiden ilmaantuessa television rinnalle. Televisiosta saat-taa hyvinkin tulla digitaalisen ajan tavarajuna, joka kul-jettaa suuria määriä mediaa koteihin halvalla. Näin uudet ja vanhat me-

KUVA 23.
Hippolyte Bayard:
Self Portrait as a
Drowned Man,
1840



KUVA 24. Lady Filmer: Lady Filmer in her Drawing Room, ca. 1860



diat jatkavat mediamorfoosissa olemassaoloon rinnakkain, toisiaan täydentäen. (Ibid., 195–217.)

Yksi suuri muutos tällä sektorilla kuitenkin näyttäisi olevan edessä: videon ja filmin yhteensulautuminen. Näyttölaitteiden kehitys näyttäisi johtavan siihen, että filmitekniikalla esitettävät asiat siirtyvät sähköisillä näyttölaitteilla esitettäviksi. Tämä kehitys alkaa laadukkaiden kotiteattereiden leviämisestä ja saattaa vaikuttaa jopa perinteisten elokuvien yleisömääriin. Elokuvien menestyksessä taas on odotettavissa uusi nousu, kun holografiset ja muut virtuaaliset esitystekniikat yleistyvät. (Ibid., 195–217.)

Dokumenttimedian osalta Fidler aloittaa viittaamalla kauan ennustettuun sanomalehtien häviämiseen kilpailussa uusien medioiden kanssa. Näissä ennusteissa ei kuitenkaan kirjoittajan mielestä ole ymmärretty lehdistön keskeistä merkitystä sekä nykyiselle että tulevaisuuden yhteiskunnalle. Lehdistön häviämistä ei mediamorfoosissa ole syytä odottaa jatkosakaan. Tämä edellyttää kuitenkin, että lehdistö jossakin vaiheessa luopuu teollisen yhteiskunnan aikaisesta mekaaniseen jäljentämiseen ja paperiin perustuvasta julkaisutekniikastaan ja siirtyy digitaalisen julkaisemisen aikakaudelle. Ennen kuin tämä on mahdollista, uuden tekniikan on täytettävä dokumenttimedian edellytykset: helppo selailtavuus ja mukana kannettavuus sekä henkilökuvien edellyttämä formaatti. Tässäkin odotukset ovat näyttölaitteiden suunnalla. Kevyet, mukana liikuteltavat, litteät näyttöpaneelit voivat tulevaisuudessa korvata paperisen sanomalehden ja ratkaista samalla monta muutakin median kehitykseen liittyvää ongelmaa. Kirjoittaja viittaa myös digitaalisen musteen ja sähköisen paperin mahdollisuuksiin.⁵⁸ (Ibid., 219–252, vrt. myös Timonen 2004, 11–14.)

Analyysinsä lopuksi Fidler summaa esittämiensä hypoteesien toteutumisen myös meneillään olevassa mediamorfoosissa: innovaatioaika median kehityksessä on yhden sukupolven mittainen, vanhat mediat säilyvät pitkiä aikoja uusien rinnalla ja katoamisen sijaan vanhat mediat kehittävät keinoja sopeutua uusiin. Lisäksi: Pelkkä tekniikka ei ole kehityksen moottori, vaan ihmisten tarpeet ja mahdollisuudet. Ihmiset eivät hanki informaatiotekniikkaa, vaan hyötyjä, sisältöjä, mukavuutta ja käyttökelpoisuutta. Kirjapainon ja television tulo herättivät molemmat omana

⁵⁸ Suomessa Graafinen Teollisuus ry:n strategisissa linjauksissa *Tuleva* (2005, 30) asetetaan paljon toiveita nimenomaan tähän vaihtoehtoon: ”Tutkitaan, miten viestintäala voi olla mukana paperin ja elektroniikan yhdistämisessä sekä painetun funktionaalisuuden ja älyn sekä painetun elektroniikan ja optiikan tuottamisessa. Tämä mahdollisuus vallitsee juuri Suomessa ja se tulee realisoida täällä.” (Sähköisen paperin mahdollisuuksista vrt. myös Gädde 2005, Timonen 2004, Heilman 2005.)

aikanaan pelkoja niiden haitallisista vaikutuksista. Nyt internet herättää omat epäilyksensä. Lisäksi nykytilanteella on omat haasteensa siinä, että uusi tekniikka on vain rajatusti ja valikoidusti ihmisten käytössä. (Ibid., 253–265.)

Kuten edellä jo todettiin, Fidlerin tarkastelutapa poikkeaa muista konvergenssiteorioista kokonaisvaltaisuutensa vuoksi. Näkökulma mediaan muuttuu olennaisesti, jos sitä tarkastellaan kvartaalitalouden ajanjaksojen sijaan osana ihmiskunnan kehitystä. Fidlerin makromediatieteelliseellinen tarkastelu ikään kuin liittää median ihmisen arkisen elämän perusvälttämättömyyksiin ravinnon, suojan ja muiden vastaavien asioiden kanssa. Aivan yhtä hyvin voitaisiin sanoa, että ihmisen harjoittama ravinnon (resurssien) tuotanto keräilytaloudesta globaaliin maailmantalouteen on käynyt median tavoin läpi monta morfoosia.

Suuret mediamorfoosit ovat Fidelerin mukaan perustuneet puhutun, kirjoitetun ja digitaalisen kielen syntyyn. Analogisesti talouden kehityksessä voitaisiin nähdä esimerkiksi maatalouden, teollisen tuotannon ja globaalin talouden syntyneiden aiheuttamat merkittävät laadulliset ja määrälliset muutokset. Talouden kaikista muutoksista huolimatta ihmiset käyttävät kuitenkin yhä edelleen metsämarjoja ravinnokseen kaukaisten esi-isien tavoin. Vastaavasti kaikista median mahdollisuuksista huolimatta ihmiset piirtävät yhä edelleen seinään kuvia varhaisten luolamaalareiden tavoin, kuten graffitit ja muut katutaiteen esimerkit osoittavat.

Kääntäen ajateltuna voitaisiin todeta esimerkiksi, että toisessa maanosassa valmistetussa muovipakkauksessa olevassa elintarvikkeessa saattaa olla metsämarjaa mukana osana lukuisia muita ainesosia. Silti tuote ja sen käyttö on äärimmäisen kaukana alkuperäisestä metsämarjojen syömisestä. Ei vastaavasti ole mahdotonta, että globaalissa mediassa on yhä edelleen lukemattomien muiden asioiden lisäksi joukossa jotakin samaa kuin varhaisessa luolamaalauksessa.⁵⁹ Talouden ja median analogian tarkoitus tässä on havainnollistaa ja tukea Fiedlerin perusajatusta. Vanha ei välttämättä kuole ja katoa pois, vaikka muutoshetkellä tämä näyttäisi väistämättömältä ja itsestään selvältä. Median ollessa kyseessä

⁵⁹ Theodor Adorno (2006, 86) [1970] kiinnitti huomiota tähän samaan yhteyteen: ”Jo tänään on esimerkiksi elektroniikan alueella mahdollista työskennellä taiteellisesti keinoin, jotka ovat syntyneet taiteenulkoisessa mediassa. Eläimen luolan seinään piirtävän käden ja kuvan yhtäaikaisen monentamisen mahdollistavan kameran välinen laadullinen ero on ilmeinen. Mutta luolamaalauksen objektivointi välittömästi nähdystä sisältää jo teknisen menetelmän potentiaalin, jonka vaikutuksesta nähty erottautuu näkemisen subjektiivisesta aktista.” Adornon mukaan tekninen ja taiteellinen eivät aina ja välttämättä eroa toisistaan. Tästä Adornon ajatus kulkeutuu auran ja modernin taiteen problematiikkaan. (Vrt. luku 3.1.2 Massakulttuurin puolustus.)

vanha yleensä jatkaa olemassaolnaan osana uutta mediaa. Kyse ei siis ole, eikä aiemminkaan ole ollut, uudesta tai vanhasta mediasta, vaan jatkuvasta morfoosista.

Nykyinen media on Fidlerin ajattelun mukaan seurausta jatkuvasta monimutkaistumisesta, kontrollin kriisistä. Globaalia taloutta ei voi hallita ilman monimutkaista globaalia mediaa. Tätä ajatuskulkua voisi jatkaa, että yksinkertainen talous edellyttää yksinkertaista mediaa ja monimutkainen talous monimutkaista mediaa. Puhuttu kieli ja luolamaalaukset olivat keräilijä-metsästäjätalouden mediaa ja verkon kautta toimiva digitaalinen globaali media on globaalin talouden mediaa.

Fidlerin mukaan mediamorfoosi käsittää kaiken kaikkiaan kuusi median kehitykseen liittyvää säännönmukaisuutta (eräänlaiset hypoteesit): 1. Kaikki mediat kehittyvät osana laajenevaa monimutkaisten mukautuvien systeemien järjestelmää. Kun uusi median muoto ilmaantuu, se vaikeuttaa kaikkien muiden medioiden kehitykseen. 2. Uudet mediat eivät ilmaannu maailmaan spontaanisti ja itsestään, vaan ovat vanhan median metamorfoosin tulosta. Uusien muotojen myötä vanhat eivät yleensä katoa, vaan pyrkivät sopeutumaan ja kehittymään uusien rinnalla. 3. Uudet mediat levittävät kommunikaatiokoodiensa kautta vanhojen medioiden ominaispiirteitä. Kommunikaatiokodeja kutsutaan kieliksi. 4. Kaikki mediat joutuvat aina sopeutumaan muuttuvaan ympäristöön, muuten ne katoavat. 5. Medioiden kehitys ei perustu pelkästään teknologiaan. Uuden tekniikan kehittämiseksi täytyy aina olla myös poliittiset, sosiaaliset ja taloudellisuudet mahdollisuudet ja motiivit. 6. Uudet mediatekniikat tulevat käyttöön yleensä kohtuullisen pitkällä viiveellä. Viive vaatii ainakin yhden sukupolven ajan, toisin sanoen 20–30 vuotta. (Fidler 1997, 29.)

Valokuvan globaalin diskurssin ja digitaalisen kuvan problematiikan kannalta nämä säännönmukaisuudet näyttävät pääosin ongelmattomilta. On mahdollista tarkastella valokuvaa myös siten, että se liitetään varhaisen luolamaalauksen ja nykyaikaisen internetkuvan välille muodostuvaan pitkään ketjuun. Tällöin digitalisoituminen tai globaalin median synty ei ratkaisevasti muuta valokuvaa. Näin ollen ei voida puhua mistään kulttuurisesta katkoksesta, vaan muutos on ymmärrettävissä lähinnä postmoderniin tapaan. Katsoja antaa kuvalle tulkinnan, olipa se sitten luolamaalaus, analoginen valokuva tai digitaalinen valokuva. Näistä näkökulmista mediakonvergenssi tai mediamorfoosi on enemmän tekninen kuin tulkinnallinen ilmiö. Mediat ja mediatekstit elävät omaa elämänsä ja niiden tulkinnat vaihtelevat aikojen saatossa.

Tämän tutkimuksen näkökulmasta Fidlerin esittämä kolmas säännönmukaisuus antaa kuitenkin aihetta toisenlaiseen johtopäätökseen. Jos on todella niin kuin Fidler edellä esittää, että ”uudet mediat levittävät kommunikaatiokoodiensa kautta vanhojen medioiden ominaispiirteitä”, seu-

raa tästäkin automaattisesti vastaus analogisen ja digitaalisen valokuvan väliseen kulttuurisen katkoksen ongelmaan. Tällöin digitaaliseen valokuvaan siirryttäessä varsinaista kulttuurista katkosta ei olisi, koska uusi media levittää vanhan valokuvan ”kieltä”.

Valokuvan kielen mahdollisuuksia on tässä esityksessä käsitelty luvuissa 3.2.1 ja 3.2.2 lähinnä strukturalismin ja semiotiikan näkökulmasta. Tällöin päädyttiin hiukan epäilevälle kannalle valokuvan universaalien kielen mahdollisuuksien suhteen (luku 3.2.3 Yhteenveto ja keskeiset havainnot). Vastaavasti valokuvan ilmaisukeinojen merkitystä korostettiin osana valokuvan modernia diskurssia (mm. luku 4.3 Valokuvan aika).

Jos valokuvan ilmaisukeinot ymmärretään kommunikaatiokoodiksi tai kieleksi, Fidlerin esittämää säännönmukaisuutta ei valokuvan kaikilta osin voi nähdä. Ainakaan kaikki valokuvan ilmaisukeinot eivät automaattisesti seuraa perässä, kun valokuva digitalisoituu. Digitaalista valokuvaa ei enää voi pitää ajan tai hetken tallenteena ainakaan samalla tavoin kuin analogista kuvaa pidettiin modernissa diskurssissa. Tämä ei tietenkään tarkoita, että digitaalista valokuvaa ei teknisessä mielessä voitaisi käyttää lyhyiden ajanjaksojen tallentamiseen aivan samoin kuin aiemminkin. Globaalissa diskurssissa on kuitenkin oltava valmis myös oletamaan, että valokuvan esittämää hetkeä ei koskaan ole ollut. Globaalissa mediassa eteen tuleva kuva on voinut kuvan ottamisen jälkeen olla monen käsittelyn ja muutoksen kohteena ilman, että sitä voi päätellä kuvasta. Lisäksi on mahdollista, että kuva on täysin imaginaarinen.

Kuten Fidler edellä toteaa, niiltä osin kuin mediat eivät sopeudu uuteen tekniikkaan, ne katoavat. Tästä seuraa, että mediamorfoosin uudessa vaiheessa analogiseen valokuvaukseen liittyvä hetken tallentaminen ilmaisukeinona katoaa, joskin se jää toki elämään valokuvan teknisenä mahdollisuutena. Tätä voidaan pitää katkoksenä valokuvan diskurssiivisessä kehityksessä. Tältä osin vanha analoginen valokuvaus ja uusi digitaalinen valokuvaus eivät diskurssiivisesti enää ole sama asia. Eräänlaisena luonnoksena globaalin diskurssin mukaiseksi vastaukseksi valokuvan digitalisoitumisen ja kulttuurisen katkoksen problematiikkaan voidaan tässä vaiheessa todeta, että digitalisoitunut globaali media säilyttää vanhasta valokuvasta osan ja tuhoaa tai ainakin muuttaa toisen osan.

6.3 Transparentti media

Amerikkalaiset uuden median tutkijat Jay David Bolter ja Richard Grusin (2000) esittävät hyvin perustellun näkemyksen, joka edelleen kehiteltynä sekä puoltaa näkemystä valokuvan mediaalisesta jatkuvuudesta että sen osittaisesta katkoksesta. Bolterin ja Grusinin analyysi keskittyy kahden keskeisen käsitteen ympärille.

Immediacyllä tekijät tarkoittavat sellaista visuaalista ilmaisuja, missä katsojan oletetaan unohtavan median läsnäolon ja ajattelevan olevansa jollakin tavoin mukana esitettävissä asioissa. Tässä yhteydessä voidaan puhua myös *transparentista*, *läpinäkyvästä mediasta*. *Hypermediacyllä* tekijät taas tarkoittavat, että katsojat ovat koko ajan tietoisia käytössä olevasta mediasta. Maalaustaiteessa ja valokuvauksessa on kautta aikojen yritetty luoda vaikutelma välineen katoamisesta ja pyritty esittämään kuva siten kuin katsoja olisi itse paikalla. Lineaariperspektiivin ja luonnolliselta vaikuttavan valon käyttö edusti tällaista maalaustaiteessa ja jatkui valokuvauksessa. Vastaavasti esimerkiksi vanhojen käsikirjoitusten taidokas ja ylenpalttinen koristelu on esimerkki perinteisestä, voimakkaasta välineen korostuksesta. (Bolter, Grusin 2000, 3–15.)

Analyysin lähtökohtana on kuitenkin nimenomaan uuden median ja virtuaalitodellisuuden nopea kehitys, missä yhteiskunnan kulttuuriset, lainsäädännöllisen tai kasvatukselliset instituutiot eivät pysy mukana. Lyhyesti sanottuna kehitys näyttää siltä, että median määrän kasvaessa sen olemassaolo tulee jatkuvasti yhä huomaamattomammaksi. Medioiden määrän kasvu ei ole hävittänyt toisia ja lisännyt toisia, vaan vanhat ja uudet mediat esiintyvät rinnakkain. Perinteinen kirjoitettu teksti, grafiikka, valokuvat, liikkuva kuva, musiikki ja muut äänet muodostavat omia, uusia kokonaisuuksiaan. Digitaalisen tekniikan lisääminen perinteisesti tehtyyn elokuvaan lisää sen todellisuuden tuntua. Paradoksaalista näyttäisi olevan, että välittömyyden tunteen saavuttaminen edellyttää mahdollisimman monta välinettä: "Immediacy depends on hypermediacy". (Ibid.)

Sekä hypermedia että transparentti media ovat saman pyrkimyksen kaksi puolta: tavoitteena on ylittää median rajat ja saavuttaa todellisuus. Todellisuudella tässä yhteydessä tarkoitetaan, että katsojan kokemus esityksestä antaa välittömän ja autenttisen vaikutelman. Transparentti digitaalinen media pyrkii tähän kieltämällä median läsnäolon. Digitaalinen hypermedia taas pyrkii moninkertaistamaan sen, luoden näin sellaista täyteläisyyden ja kylläisyyden tunnetta, jota voidaan pitää todellisuuden tuntuna. (Ibid., 53.)

Ajatus sisältää kaksi paradoksia. Vaikka hypermedian voidaan ajatella saavuttavan edellä kuvatun tavoitteen paljon helpommin, koska sillä voi olla monta välinettä käytössään yhtä aikaa, ei sen voi koskaan ajatella koskettavan todellisuutta suoraan, vaan aina uudelleentulkintojen kautta. Jossakin vaiheessa mediasta tulee kokemus sellaisenaan, jolloin se ei enää viittaa mihinkään oman itsensä ulkopuolella olevaan. Esimerkkinä kirjoittajat viittaavat populaarimusiikkikulttuurin kehitykseen. Aluksi rock-konsertin kokemusta voimistettiin yksinkertaisesti äänen volyyymiä lisäämällä. Tämän jälkeen konserttiin on vähitellen lisätty valtavat määrät kaikkea muuta tekniikkaa, jolloin siitä on tullut täysin uusi kokemus si-

nänsä. Vastaavaa voidaan sanoa musiikkivideoiden kehityksestä. (Ibid., 53–54.)

Toinen tähän liittyvä paradoksi on, että myöskään transparentti digitaalinen media ei voi tavoittaa todellisuutta suoraan. Näin siksi, että se yrittää kieltää median läsnäolon. Transparentit tekniikat pyrkivät korvaamaan vanhan tekniikan uudella. Silti ne eivät pysty kieltämään edeltäjänsä olemassaoloa, vaan joutuvat määrittelemään omat standardinsa edeltäjänsä asettamin ehdoin. Valokuvauksen osalta piktorialismi-naturalismi -keskustelu 1800-luvulla on hyvä esimerkki (vrt. luku 2.6.1 Valokuvadiskurssien muotoutuminen). Nykyiset kuvankäsittelyohjelmat sisältävät runsaasti sellaisia toimintoja, joilla digitaalisista tiedostoista saadaan ”oikean” valokuvan näköisiä kuvia. Näin ollen jokainen media toimii vuorovaikutuksessa sekä edeltäjiensä että muiden medioiden kanssa. (Ibid., 54–55.)

Remediation tarkoittaakin poststrukturalistiseen ajatteluun perustuvaa media-analyysiä. Toisin sanoen tulkinta on aina uudelleentulkinta. Todellisuutta ja sen tulkintaa ei voi erottaa toisistaan. Valokuva on todellinen sekä konkreettisenä esineenä että kuvan asioiden edustamina kulttuurisina merkityksinä. Moderni taide edisti omalla tavallaan merkittävästi tämän ajattelutavan syntymistä, koska modernissa taiteessa taide-teos ei enää viitannut itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen, vaan suoraan omaan itseensä osana todellisuutta. Perinteisesti maalaustaiteen fokus sijaitsi kankaan ja todellisuuden välillä. Modernismi siirsi sen kankaan ja katsojan väliin. Modernissa taiteessa ero esittämisen ja välittämisen välillä korostui. (Ibid., 56–62.)

Latinalaisperäinen remediation käsite viittaa parantavaan tai korjaavaan vaikutukseen. Tekijöiden ajattelutavan mukaan median uudistuksessa uusi vaikuttaa vanhaan ja vanha uuteen. Tämän vuorovaikutuksen tuloksena media paranee ajan myötä. Itse asiassa prosessi johtaa siihen, että vasta uusi media lunastaa vanhalle asetetut toiveet. Remediaatiolla voidaan katsoa olevan myös poliittista tai yhteiskunnallista reformoimista edistävä luonne. Tiedonvälityksen parantuminen on laajentanut ihmisten osallistumista yhteiskunnalliseen toimintaan aina ennenkin,⁶⁰ mutta digitaalinen aika voi tuoda siihen vielä täysin uusia ulottuvuuksia.

⁶⁰ Armand Mattelart (2003, 27) kertoo, kuinka Alexandre Vandermonde ylisti uutta ”optista lennätintä” demokratian laajentamisen välineenä jo vuonna 1795. Itse hän on sitä mieltä, että ”jokaista uutta teknisten keksintöjen sukupolvea on seurannut hurmaantunut pörpötys yleismaailmallisesta sopusoinnusta, hajakeskitetystä demokratiasta, yhteiskunnallisesta oikeudenmukaisuudesta ja yleisestä vauraudesta. Ja joka kerta toteutuu muistinmenetys suhteessa aiempaan teknologiaan, oli sitten kyse optisesta tai sähkölennättimestä, puhelimesta, radiosta, televisiosta tai internetistä.”

sia. Äärimmilleen vietyinä voidaan lisäksi nähdä, että ihmisen sosiaalinen mukana olo kyberavaruudessa laajentaa tai parantaa sitä todellisuutta, missä hän elää. (Ibid.)

Bolterin ja Grusinin mukaan remediaation kaksisuuntainen logiikka voi siis toimia eri tavoin: 1. Media kommentoi aina toista mediaa. Tällöin media tarvitsee muita, jotta mediaa ylipäänsä voisi olla olemassa. 2. Todellisuuden ja median välillä ei ole eroa. Media on osa todellisuutta. Kun media kommentoi toista mediaa, se kommentoi samalla myös todellisuutta. Todellisuudesta, sen paremmin kuin mediastakaan, ei voi irtaantua. 3. Kun media toimii vuorovaikutuksessa muiden kanssa, se kehittää itseään ja muita medioita. Tällöin remediaatiolla on reformistinen luonne. Kun mediat taas ovat osa todellisuutta, voidaan sillä nähdä olevan myös todellisuutta reformoiva vaikutus. (Ibid., 55–56.)

Digitaalisesta valokuvauksesta puhuttaessa tekijät tarkastelevat valokuvan ja tietokonegrafiikan suhdetta. Näiden kahden välistä vaikutussuhdetta tarkasteltaessa on vaikea sanoa, kumpaa on pidettävä lähtökohdana. Digitaalisesta valokuvasta puhuttaessa kyseessä on digitaalisesti otettu tai digitaaliseksi skannattu kuva, joka on tarkoitettu käytettäväksi ja ymmärrettäväksi perinteisen valokuvan tapaan, eikä tietokonetekniikalle haluta antaa liian suurta merkitystä. Valokuva halutaan pitää valokuvana. (Ibid., 105–110.)

Puhtaasti tietokoneella luotu fotorealismi pyrkii taas täydellisesti korvaamaan aiemman valokuvauksen tekniikan. Tässä pyrkimyksessä ei kuitenkaan aina nähdä siihen sisältyvää vaaraa. Tietokonegrafiikan täydellinen hyödyntäminen johtaa kuvaan, jolla ei ole mitään yhteyttä kuvattuun esineeseen tai asiaan Barthesin tarkoittamassa mielessä (vrt. luku 4.2.1 Objektiivinen versus subjektiivinen). Ongelma on siinä, että täydellistyttyään tämä kehitys johtaa nykyisen peruskäsitteen fotorealismi täydelliseen katoamiseen, koska kukaan ei enää usko kuvan ja sen esittämien asioiden väliseen yhteyteen. Tällöin olisi kysymyksessä täydellinen remediaation prosessi, missä aiempi media korvautuisi uudella. (Ibid.)

Täydellisesti digitaalisesti luodut valokuvat saavat aikaan sen, että kulttuurissamme vallitseva usko valokuviin jonkinlaisina todellisuuden kuvajaisina horjuu. Tämä on kuitenkin relevanttia vain niiden kannalta, joiden käsityksen mukaan valokuvan ja todellisuuden välillä olisi jonkinlainen välitön yhteys. Bolter ja Grusin viittaavat Mitchellin postvalokuvan aikaan (vrt. luku 5.2 Digitaalinen valokuva) todeten sen tarkoittavan samaa kuin he tarkoittavat perinteisen valokuvan remedioitumisella digitaalisen tekniikan kanssa. (Ibid.)

Todellisuuden kuvautuminen ei riipu itse mediasta, vaan siitä, miten media asettaa katsojan yhteyteen esittämiensä asioiden kanssa. Valokuvan läpinäkyvyys ei näin ollen ole kiinni siitä, onko se tuotettu digitaali-

sella vai kemiallisella tekniikalla. Tämän perusasian tunnustaminen johtaa kokonaan uuteen tapaan ymmärtää valokuvausta kokonaisuudessaan. Sen sijaan, että pohditaan, onko valokuva totta vai ei tai onko se muunneltu vai ei, pohditaan sen välittömyyttä ja läsnäoloa. Tällöin valokuva voi toisaalta pyrkiä asioiden välittömän läsnäolon ilmaisemiseen tai toisaalta olla tämän pyrkimyksen ilmaus. Ensin mainitussa tapauksessa valokuva pyrkii kiinnittämään huomiota johonkin kuvan esittämään asiaan. Jälkimmäisessä tapauksessa taas valokuva pyrkii kiinnittämään itseensä huomiota valokuvana. (Ibid., 110–111.)

Jotakin eroavuutta tekijät kuitenkin digitaalisen ja analogisen valokuvan välillä havaitsevat: digitaalinen valokuva on hypermediaalinen ja perinteinen valokuva transparentti. Digitaalinen valokuva näyttää monimutkaistavan tai suorastaan pilkkaavan perinteisen valokuvan pyrkimystä välittömyyteen ja läpinäkyvyyteen. Toisaalta myös digitaalinen valokuva voi olla hyvinkin transparentti, jolloin sekin ilmaisee pyrkimystä välittömyyteen ja läpinäkyvyyteen. Kun analogista valokuvaa yhdistellään eri tavoin muihin valokuviin, siitä tuleekin jo tietoisesti tämän pyrkimyksen esitys. Toisin sanoen, välittömyyden ja läpinäkyvyyden saavuttamien edellyttää hypermediaa ja päinvastoin. (Ibid., 111–112.)

Globaalin, konvergoituneen mediamaailman näkökulmasta Bolterin ja Grusinin tekemä jako immediacyn ja hypermediacyn välillä vaikuttaa erittäin toimivalta. Näiden käsitteiden avulla voidaan valokuva sekä käytännön että teorian näkökulmasta liittää Fidlerin esittämän kolmannen suuren mediamorfoosin osaksi. Kyse on siis siitä, miten katsoja havaitsee median läsnäolon mediaesityksessä. Yksinkertaisuuden vuoksi jatkossa puhutaan immediacyn ja hypermediacyn sijaan taransparentista medias-
ta. Tällä tarkoitetaan, että media voi olla enemmän tai vähemmän läpinäkyvää. Mikäli se on täysin transparentti⁶¹, ei katsoja näe tai koe median läsnäoloa lainkaan, kuten on asianlaita loppuun saakka viedyssä hypermediassa. Näin on luonnollisesti myös silloin, kun henkilö osallistuu itse välittömästi tapahtumiin. Transparentin median käsite otetaan tässä käyttöön siinä tarkoituksessa, että sillä voidaan rajata valokuvan muoto ensisijaisesti ilmaisulliseksi periaatteeksi ja jättää totuusdiskurssiin liittyvät näkökohdat tässä yhteydessä vähemmälle huomiolle.

Tästä näkökulmasta voidaan todeta, että valokuvauksen keksiminen sellaisenaan lisäsi ratkaisevasti kuvan transparentteja mahdollisuuksia ja vastaavasti 1900-luvun alun piktorialismi tai 1920-luvun Man Rayn ja

⁶¹ Transparentin sijaan voisi tietysti käyttää läpinäkyvyyden käsitettä. Suomen kieli johtaa tässä kuitenkin muuhun kuin tarkoitettuun ajatukseen. Esimerkiksi ”hallinnon läpinäkyvyydellä” ei suinkaan tarkoiteta, että kansalainen ei havaitsisi hallinnon olemassaoloa, vaan mieluummin päinvastaista.

Moholy-Nagyn kokeilut tai Rodchenkon ja Heartfieldin montaaosit⁶² vähensivät niitä. Valokuva ja elokuva ovat siis olleet alun perinkin luonteeltaan hyvin transparentteja. Oikeastaan niille ei ennen digitaalista kautta ole tässä suhteessa ollut edes kilpailijoita, ellei sitten televisiota katsota näistä erilliseksi mediaksi.

Lisäksi valokuvan kehitys osoittaa oikeaksi Bolterin ja Grusin väittämän, että vasta uusi media lunastaa edeltäjälleen asetetun tavoitteen. Vasta musta-valkoinen valokuva lunasti käsin piirrettyyn kuvaan asetetut toiveet ja värikuva musta-valkokuvaan asetetut toiveet. Vaikka digitaalinen valokuva tätä kirjoitettaessa on vielä nuorta, on jo nyt helppo todeta, että kuvan terävyyden, yksityiskohtien toiston sekä sävykkyyden ja värin suhteen digitaalinen kuva tulee ohittamaan analogisen kuvan ja lunastamaan näin siihen asetetut toiveet. Bolter ja Grusin (2000, 30) toteavatkin, että vaikka lineaariperspektiivin, valokuvan tai elokuvan luomaan välittömän läsnäolon tunteeseen ei teoreettisia perusteita olisikaan, käytännössä uskomus erityisesti uusien digitaalisten medioiden kykyihin ja mahdollisuuksiin tässä suhteessa on laajaa sekä ammattilaisten että suuren yleisön keskuudessa.

Voidaankin todeta, että modernin valokuvauksen historia on keskeisiltä osin ollut transparentin kuvan historiaa. Tämän toteaminen on suhteellisen helppoa silloin, kun tarkastellaan asiaa esimerkiksi Henri Cartier-Bressonin, Robert Frankin tai kuvajournalismin edustamien valokuvien näkökulmasta. Se saattaa tuntua ongelmallisemmalta, kun asiaa taas tarkastellaan esimerkiksi Minor Whiten kaltaisten, ennemminkin subjektiivisten valokuvaajien työn näkökulmasta. Näin ei kuitenkaan tarvitse olla. Luvussa 4.2.1 (Objektiivinen versus subjektiivinen) todettiin, että *Aperture*-lehden filosofian mukaan valokuva on aina enemmän mitä se esittää. Toisaalta tämä sama taiteellinen diskurssi on aina suosinut fineprintiä, toisin sanoen vedoksia, joissa terävyys, tarkkuus ja sävykkyys ovat olennaisia piirteitä. Itse asiassa amerikkalaisessa fine-print -ajattelussa median transparenttisuus vietiin huippuunsa. Myös Barthesin tämä on ollut -näkökulma edellytti transparenttia mediaa.

Median ymmärtäminen enemmän tai vähemmän transparenttina tarjoaa hyvän näkökulman tarkastella myös valokuvan digitaalista murrosta. Tällöin voidaan kysyä: onko digitaalisuus muuttanut valokuvan transparenttia luonnetta. Edellä Bolter ja Grusin toteavat digitaalisten valokuvien horjuttavan perinteistä uskoa valokuvaan todellisuuden kuvajaisena. Itse he luottavat kuitenkin valokuvan postmoderniin tulkintaan. Todellisuuden kuvautuminen ei riipu itse mediasta, vaan siitä, miten media asettaa katsojan yhteyteen esittämiensä asioiden kanssa. Tästä huolimatt-

⁶² Esimerkiksi Rosenblum 1984, 393–400.

ta perinteinen valokuva on kirjoittajien mukaan transparentti ja digitaalinen valokuva hypermediaalinen. Tämä vaatii hiukan lisätarkastelua.

Hypermediaalisuus on helppo ymmärtää silloin, kun useiden medioiden avulla saavutetaan niin kylläinen tila, että mediaesityksen ja sen ulkopuolisen todellisuuden välistä eroa ei todellakaan voi havaita. Tällaisen hypermedian luominen lieenee mahdollista myös käytännössä, kuten tämän tutkimuksen alussa (luku 2.1 Tutkimustehtävä) todettiin puhuttaessa sensomotorisen mediakulttuuriin viimeisestä kehitysvaiheesta. Tässä kehitysvaiheessa Bolterin ja Grusinin perusaksiooma ”Immediacy depends on hypermediacy” toteutuu kaikin tavoin.

Valokuvasta puhuessaan kirjoittajat tarkoittanevat, että kokonaan digitaalisesti luotuna tai osittain digitaalisesti muokattuna valokuva on hypermediaalinen. Tähän on vielä lisättävä, että valokuvan katsojan täytyy tämän lisäksi vielä ymmärtää tietokoneen osuus valokuvan synnyssä. Vastaavasti taas perinteinen valokuva ja digitaalinen valokuva ovat molemmat samalla tavoin transparentteja silloin, kun digitaalinen media ei kuvassa astu näkyviin. Näin näyttäisi olevan myös edellä modernin valokuvauksen totuusdiskurssiajattelua tai digitaalisen valokuvan syntyä koskevien havaintojen perusteella (vrt. luku 4.4 Yhteenveto ja keskeiset havainnot).

Tässä yhteydessä on hyvä palata tutkimuksen alussa luvussa 2.6 muotoiltuihin valokuvadiskursseihin. Muotokuvauksen diskurssin todettiin perinteisesti liikkuvan yksilön ulkoisen minän ja sisäisen minän välisessä paradoksissa siten, että ulkoinen minä näyttäisi kehityksen myötä tulevan muotokuvauksessa yhä tärkeämmäksi. Tähän ei odotettu muutoksia digitaalisuuden myötä edellyttäen, että digitaalisuus ei mullista tuotantoprosessia. (luku 2.6.2 Muotokuvaus.) Vastaavasti kuvajournalismin diskurssissa taas yksittäisen kuvan ja koko kertomuksen suhdetta pidettiin keskeisenä piirteenä, jolloin digitaalisuus ei varsinaisesti asettaisi uhkaa diskurssin säilymiselle uuden tekniikan aikanakaan. Toisaalta digitaalisena ja verkkoon siirrettynä lehtivalokuva tai kuvareportaasi joutuu tasaveroiseksi kaikkien muiden mediaesitysten kanssa, jolloin sen alkuperäinen status saattaisi kadota digitaalisuuden myötä. (luku 2.6.3 Lehtikuvaus ja kuvajournalismi.). Mainoskuvauksen diskurssista puhuttaessa todettiin, että diskurssin mukaiset asiat voivat hyvin olla arkielämän näkökulmasta myös epäuskottavia tai epätosia, jolloin digitaalisuus ei edes periaatteessa muuta mainoskuvan diskurssia. (luku 2.6.4 Mainoskuvaus.)

Kun diskursseja tarkastellaan nyt yhtä aikaa sekä digitaalisuuden että transparenttisuuden näkökulmasta, voidaan myös Bolterin ja Grusinin analyysiin nojautuen todeta, että digitaalisuudella näyttäisi olevan merkitystä diskurssiin vasta sitten kun se tulee tavalla tai toisella ilmeiseksi. Kun muotokuva tunnistetaan muotokuvaksi, sitä arvioidaan diskurssin

mukaisesti kohteen näköisyyden perusteella. Ulkoisen ja sisäisen näköisyyden problematiikkaan valmistustavalla ei sinänsä ole merkitystä. Vastaavasti digitaalista lehtikuvaa katsotaan (on jo kauan katsottu) lehdestä samalla tavalla kuin analogistakin kuvaa. Mainoskuvassa, kuten on jo todettu, valokuvan tekotavalla ei edes ole ollut merkitystä, koska näköisyys tai totuudenmukaisuus ei ole olennainen tekijä. Toisin sanoen muotokuvasta, lehtikuvasta tai mainoskuvasta edellytetään diskurssin mukaista transparenttisuutta niin kauan kuin niitä katsotaan vallitsevan diskurssin piirissä.

Kun todetaan, että perinteisen käyttötavan yhteydessä digitaalisuus ei muuta kuvan transparenssia, ollaan kuitenkin tilanteessa, jossa Bolterin ja Grusinin perusaksiooma ”Immediacy depends on hypermediacy” ei toteudu. Tästä perusaksioomasta ei silti ole perusteltua olla eri mieltä, vaan huomio on syytä rajoittaa vain valokuvaa ja tätä aikakautta koskeva tarkennukseksi. Katsomisen kontekstit ovat ajassa muuttuva ilmiö, kuten edellä havainnon historiallisuutta tai mediamorfoosia käsiteltäessä on todettu. Kun tarkastelussa pitäydytään digitaaliseen mediaan kokonaisuutena, alkuperäinen lause lienee syytä hyväksyä.

Lisäksi saattaisi olla aiheellista kehittää sitä vielä eteenpäin. Tuntuisi nimittäin ilmeiseltä, että transparencyn, immediacyn ja hypermediacyn välillä vallitsisi seuraavan kaltainen riippuvuussuhde: Lähtökohtatilanteessa median immediacy on suurimmillaan. Kun siihen lisätään uutta, toisin sanoen kasvatetaan hypermediacya, sen transparenttisuus aluksi laskee kääntyäkseen myöhemmin nousuun ja mennäkseen lähtökohtatilanteen yli. On lisäksi mahdollista ajatella, että hypermediacyn lisääminen nostaa transparenttisuuden asteen niin korkealle, että se ylittää alkuperäisen kokemuksen.

Ensimmäiset valokuvat olivat tekniseltä laadultaan huonompia kuin vastaavat käsin tehdyt työt. Värikin tuli mukaan kuvaan vasta myöhemmin (vrt. kuvat 23–24, sivu 191). Samaa voidaan sanoa digitaalisen kuvan kehityksestä. Pitkään käytiin keskustelua digitaalisen valokuvan mahdollisesta paremmuudesta perinteiseen nähden (vrt. Mitchell 1992, 5–6). Molemmissa tapauksissa lopputulos oli kuitenkin selviö. Nykyisin digitaaliseen valokuvaan saattaa kiinnittää huomiota sen vuoksi, että se on liian hyvä komposition, teknisten yksityiskohtien, valon ja vastaavien tekijöiden suhteen. Tämän voi ilmaista myös niin, että kuvan transparenttisuus ylittää alkuperäisen kokemuksen.

Edellä esitetyn perusteella tämän luvun ensimmäinen johtopäätös on, että valokuvan transparenttisuudessa ei näyttäisi tapahtuvan muutoksia digitaalisuuden myötä niin kauan kuin kuvan katsomisen konteksti pysyy muuttumattomana. Toisin sanoen esimerkiksi perinteinen lehtikuva, muotokuva, mainoskuva tai valokuvanäyttelyn kuva pysyy digitaalisena aikakautena samana kuin aiemminkin. Tällöin transparenttius perustuu

totuttuun esittämiskontekstiin. Katsojalle on yhdentekevää, millä tekniikalla valokuva on tuttuun tilanteeseen tullut. Edellisen jatkoksi voidaan toisena johtopäätöksenä todeta, että vaikka digitaalisen valokuvan kehitys aluksi näytti kömpelöltä transparenttisuuden näkökulmasta, on kokemus jo ehtinyt osoittaa, että sen tarjoamat mahdollisuudet tässä suhteessa ilmeisesti ylittävät kaikkien aiempien tekniikoiden mahdollisuudet. Näin valokuvan transparenttisuus automaattisesti liittyy myös digitaalisen aikakauden valokuvaan. Voidaan siis puhua valokuvasta, joka on aidon tai autenttisen näköinen, mutta ei väitä, että se olisi aito.

6.4 Yhteenveto ja keskeiset havainnot

Globalisaatio on teema, joka maailmanlaajuisesti yhdistää yhteiskuntien kehitystilaa koskevia keskusteluja. Se muodostuu taloudellisten, poliittisten ja kulttuuristen pyrkimysten monimutkaisesta yhteenkietoutumisesta. Globalisaatio pienentää maapalloa. Aikaerot ja etäisyydet pienentyvät, se tuo periferian keskustaan ja keskustan periferiaan. Se asettaa yhtäältä voimakkaita paineita ihmisten kulttuuristen tapojen yhdenmuokaistumiseen, mutta toisaalta taas luo myös kokonaan uusia sosiaalisia yhteisöjä, joiden olemassaolo ei perustu enää maantieteellisiin tai kansallisiin tekijöihin.

Digitaalinen media on yksi globalisaation olennainen puoli. Se mahdollistaa taloudellisen johtamisen ja muut operaatiot siten, että toiminta-alueena on koko maapallo. Sen syvät vaikutukset kulttuuriin tekijöihin ovat todennäköisesti vasta tulossa. Digitaalinen media luo ihmisille mahdollisuuden keskinäiseen kommunikointiin maantieteellisistä, kansallisista tai muista vastaavista tekijöistä riippumatta. Tämä on jo nyt johtanut kokonaan uusien maailmanlaajuisten sosiaalisten verkostojen, toisin sanoen uusien sosiaalisten yhteisöjen syntyyn. Nämä verkostot toimivat paradoksaalisesti kahteen suuntaan. Globalisaation mukanaan tuoma maailmanlaajuinen digitaalinen media yhdistää myös globalisaation vastustajia.

Media liittyy läheisesti myös globaalin informaatioajan politiikkaan. Menestys mediassa on välttämätön ehto poliittiselle menestykselle. Tässä näkökannasta seuraa, että globaalin informaatioajan poliittisessa mediassa pyritään yksinkertaistamaan ja personoimaan median sisältöjä. Tällöin kuvan merkitys mediaesityksenä kasvaa entisestään.

Kulttuurisesta näkökulmasta katsottuna globaali verkostoitunut yhteiskunta näyttää hyvin samalta. Verkostoituneisuus, joustavuus ja lyhytaikaisuus on tyypillistä tietokoneisiin pohjautuvassa kulttuurisessa symbolien vaihdossa. Sähköinen media on keskeinen ja määrittää kaiken tyyppistä kulttuurista ilmaisua. Aiemman massamedian sijaan uusi media on vuorovaikutteista ja eriytyntä. Vuorovaikutteisuus lisääntyy

jatkuvasti ja perinteiset mediat integroituvat. Toisin kuin massaviestinnässä, viestit voidaan lähettää tarkasti segmentoiduille yleisöille.

Globalisaatio muuttaa subjektiivista ajan ja etäisyyksien kokemusta. Mediatekniikka on keskeinen tekijä myös tässä prosessissa. Laitteet pienenevät kooltaan ja niistä tulee entistä enemmän henkilökohtaisia. Lisäksi ne diffusoituvat ja autonomisoituvat. Toisin sanoen mediaesitysten lähettäminen ja vastaanottaminen vapautuu kansallisista järjestelmistä ja yksilön valintamahdollisuudet lähettämisessä ja vastaanottamisessa kasvavat jatkuvasti. Mediakonvergenssi liittyy läheisesti edelliseen. Erilaisia mediatekstejä varten ei enää tarvita erillisiä tuotanto-, lähetys- tai vastaanottolaitteistoja tai järjestelmiä, vaan esimerkiksi valokuva voidaan ottaa, lähettää ja vastaanottaa samalla välineellä. Sen lisäksi tällä välineellä voidaan tehdä lukuisia muitakin informaation käsittelyyn liittyviä toimenpiteitä, sitä voidaan helposti kuljettaa mukana ja se toimii samalla tavoin ympäri maapalloa.

Median muutos voidaan tulkita tai ymmärtää monesta näkökulmasta. Vain harvoin sen katsotaan kuitenkin olevan seurausta pelkästään tekniikan kehityksestä. Edellä on viitattu kahteen globalisaation tutkijaan Malcolm Watersiin (2002) ja Manuel Castellsiin (2004). Watersin mukaan kyse on taloudellisten, poliittisten ja kulttuuristen pyrkimysten monimutkaisesta yhteen kietoutumisesta. Castellsin taas katsotaan lähtevän taloudellisten tuottavuuspyrkimysten ensisijaisuudesta päätyen kulttuuriseen identiteettiin liittyviin ongelmiin.

Myös puhtaasti median näkökulmasta asiaa tarkastellut Roger Fidler (1997) näkee kehityksen monimutkaisena teknisten ja sosiaalisten tekijöiden yhteisvaikutuksena. Digitaalisuuden hän kuitenkin asettaa eri asemaan kuin muun teknisen kehityksen ja liittää sen yhdeksi suureksi muutokseksi koko ihmiskunnan keskinäisen kommunikaation historiassa. Tällöin digitaalista vallankumousta (digitaalisen kielen keksimistä) voidaan verrata kahteen aikaisempaan vastaavaan harppaukseen: puhekielen ja kirjakielen keksimiseen. Kirjoittaja puhuukin kolmannelle suurelle mediamorfoosille.

Mediamorfoosia käsittelevän luvun lopuksi edellä todettiin, että globaalin digitaalisen median mukainen vastaus valokuvan digitalisoitumisen ja kulttuurisen katkoksen problematiikkaan näyttäisi olevan, että digitalisoitunut globaali media säilyttää vanhasta valokuvasta osan ja tuhoaa toisen osan. Kulttuurinen katkos näyttäisi siis olevan olemassa, mutta vain osittain.

Hypermediacy ja immediacy suhde, yksinkertaistettuna transparentin median käsite, median analyysissä osoittautui tämän jälkeen erittäin käyttökelpoiseksi, koska näin voitiin välttää moderniin ja postmoderniin diskurssiin liittyvä median ja todellisuuden välisen suhteen problematisointi ja korvata tämä kokonaan median transparenttisuuden ana-

lyysillä. Immediacyllä tarkoitettiin sellaista visuaalista ilmaisua, missä katsojan oletetaan unohtavan median läsnäolon ja ajattelevan olevansa jollakin tavoin mukana esitettävissä asioissa. Hypermediacyllä vastaa-vasti taas sitä, että katsojat ovat koko ajan tietoisia käytössä olevasta mediasta. (Bolter, Grusin 2000, 3–15.) Transparentilla mediallyä tarkoitetaan, että median merkitys katsojan näkökulmasta on vähäinen tai se katoaa kokonaan.

Jay David Bolterin ja Richard Grusinin esittämä perusajatus on, että välittömyyden tunteen saavuttaminen edellyttää mahdollisimman monta välinettä: "Immediacy depends on hypermediacy". (Ibid.) Valokuvaan sovellettuna ja hiukan kehiteltynä se luo pohjan tässä tutkimuksessa esitetyn peruskysymyksen ratkaisemiselle ja avaa samalla myös yhden näköalan valokuvan postmodernin diskurssin määrittelylle.

Median ymmärtäminen enemmän tai vähemmän transparenttina tarjosi edellä mahdollisuuden tarkastella myös valokuvan digitaalista murrosta. Kysyttiin, onko digitaalisuus muuttanut valokuvan transparenttia luonnetta? Bolterin ja Grusinin mukaan digitaaliset valokuvat horjuttavat uskoa valokuvan todenmukaisuuteen. Postmodernin tulkinnan mukaan todellisuuden kuvautuminen ei riipukaan itse mediasta, kuten tässäkin esityksessä on useasti todettu. Tästä huolimatta perinteinen valokuva on kuitenkin myös heidän mielestään transparentti ja digitaalinen valokuva hypermediaalinen.

Hypermediaalisuus on helppo ymmärtää silloin, kun useiden medioiden avulla saavutetaan niin kylläinen tila, että mediaesityksen ja sen ulkopuolisen todellisuuden välistä eroa ei todellakaan voi havaita. Digitaalisessa muodossa oleva valokuvakin voidaan ymmärtää hypermediaaliseksi, kun otetaan huomioon sen lukemattomat erilaiset esittämisen- ja variaatiomahdollisuudet. Kuitenkin Bolteria ja Grusinia seuraten voidaan myös yhtyä näkemykseen, että perinteinen valokuva ja digitaalinen valokuva ovat molemmat samalla tavoin transparentteja silloin, kun digitaalinen media ei kuvassa astu näkyviin. Valokuvan transparenttisuudessa ei siis tapahdu digitaalisuuden myötä muutoksia niin kauan kuin kuvan katsomisen konteksti pysyy muuttumattomana. Toisin sanoen esimerkiksi perinteinen lehtikuva, muotokuva, mainoskuva tai valokuvänäyttelyn kuva pysyy digitaalisena aikakautena samana kuin aiemminkin. Tämän lisäksi todettiin, että digitaalisen kuvan mahdollisuudet transparenttiin ilmaisutapaan ovat aiempaa paremmat ja että transparenttius valokuvan ilmaisutapana säilyy uusissa esittämiskonteksteissa. Digitaalisen ja perinteisen valokuvan eroa onkin etsittävä muista globaalin median piirteistä.

Tässä tutkimuksessa on aikaisemmin todettu, että digitaalisen kuvan logiikan kannalta kuvan syntyvaihe ei ole ratkaiseva, vaan mahdollisia eroja on haettava käännöksen jälkeisistä vaiheista (luvut 4.2.2 Ikonisuus

ja indeksisyys ja 4.4 Yhteenvedo ja keskeiset havainnot). Toisin sanoen vasta kuvan katsomisen, tulkinnan tai uudelleen muokkauksen yhteydestä. Lisäksi edellisen pääluvun yhteenvedossa (luku 5.3) todettiin, että tullessaan osaksi globaalia mediaa valokuva muuttuu toiseksi. Tämä taas on mahdollista vain digitaaliselle valokuvalle. Toisin sanoen perinteisestä valokuvasta digitaalinen valokuva eroaa siten, että se voidaan lähes ajatuksen nopeudella toimittaa lukemattomina kopioina ympäri maailmaa, eikä paluuta alkuperäiseen valokuvaan enää ole. Sen sijaan globaalissa mediassa digitaalinen valokuva alkaa elää omaa elämäänsä. Se voi muuntua tai muuttua toiseksi tai osaksi jotain muuta visuaalista esitystä. Kaiken tämän myötä katoavat myös valokuvan erilaiset tavat jäsentää ajan kulumista.

Toisin sanoen verkkoon siirretty (tällöin aina myös digitaalinen), perinteisestä käyttötavasta irronnut valokuva poikkeaa sitä edeltävästä valokuvasta. Se on mukana kolmannessa suuressa mediamorfoosissa ja muuttunut osaksi uutta globaalia mediaa. Se kantaa mukanaan jotain vanhasta valokuvasta, mutta on samalla lopullisesti menettänyt siitä jotain. Tällöin digitaalinen valokuva edustaa erilaista ilmiötä kuin perinteinen valokuva. Tästäkin näkökulmasta kulttuurinen katkos on siis olemassa, joskin toteutuu täydellisesti vasta sitten, kun vanhat valokuvan esittämiskäytännöt jäävät kokonaan historiaan.

Gloaalissa mediassa valokuva muuttuu siis ainakin osittain sellaiseksi, jota se ei aiemmin ollut. Edellä on vahvasti nojaututtu Fidlerin esittämään kokonaisvaltaiseen näkemykseen mediamorfoosista median lainalaisuutena. Tämän lainalaisuuden mukaan jokainen media häviää, jos se ei pysty muuttumaan uuden median ilmaantuessa. Edellä valokuva liitettiin luolamaalauksen ja nykyaikaisen internetkuvan väliseen pitkään morfoosiketjuun todeten samalla morfoosiajatteluun tukeutuen, että yleensä muutoksessa osa mediasta kuolee pois, mutta samalla toinen osa säilyy osana uutta mediaa. Lisäksi talouden ja median kehityksen analogiana todettiin, että puhuttu kieli ja luolamaalaukset olivat keräilijä-metsästäjätalouden mediaa ja verkostunut digitaalinen media on globaalin talouden mediaa. Luolamaalauksella ja internetkuvalla saattaa olla jotain yhteistä, vaikka varmuudella emme voi näin sanoa. Globaalin digitaalisen aikakauden valokuva sisältää siis jotain vanhasta, mutta ei vanhaa valokuvausta kokonaisuudessaan. Sen lisäksi sillä on sellaisia piirteitä, joita vanhalla valokuvalla ei ollut.

Kun mediaa tarkastellaan tästä uudesta, globaalista näkökulmasta, voidaan puhua myös valokuvan globaalista diskurssista. Edellä jo todettiin, että perinteistä ja digitaalista valokuvaa on perusteltua tarkastella erilaisina, toisistaan poikkeavina medioina silloin, kun siirrytään pois valokuvan perinteisistä esittämiskonteksteista, ja samanlaisina silloin, kun esittämiskonteksti pysyy muuttumattomana. Globaali media muodostaa

merkittävimmän valokuvan uuden esittämiskontekstin. Tähän uuteen esittämiskontekstiin liittyvien sääntöjen, ehtojen ja rajoitteiden kokonaisuus on nimetty tässä esityksessä globaaliksi diskurssiksi. Toisin sanoen valokuvan globaali diskurssi määrittelee sen, miten valokuva voidaan perustellusti ymmärtää median globaalin digitaalisen median aikakautena.

Ensimmäinen globaaliin diskurssiin liitettävä näkökohta, ja samalla uusi piirre valokuvassa on, että globaalissa mediassa yhteys valokuvaajan ja valokuvan, toisin sanoen mediatekstin tuottajan ja tekstin välillä, hämärtyy tai katoaa kokonaan. Tämä on postmodernista kritiikistä tuttu ajatus, mutta nyt digitaalisen aikakauden valokuvassa siitä on tullut arkinen käytäntö. Se ei ole enää pelkästään yksi mahdollinen valokuvan tulkintaskeema. Digitaalisena tiedostona tietoverkkoon laitettu valokuva on periaatteessa täysin suvereenisti muokattavissa uudelleen. Lopputulos ja sen tekijät voivat olla lähes mitä tahansa. Lisäksi kuva voi olla jatkuvassa muutoksen tilassa, jolloin se ei valmistu lopulliseen muotoonsa koskaan. Valokuva ei kuvaa menneisyyttä, tätä hetkeä tai tulevaisuutta ja sen merkitys muuttuu hetki hetkeltä. Différance muuttuu teoriasta käytännöksi.

Täsmälleen samaa voidaan sanoa kun todetaan, että globaali media ei tunnusta tekijyyttä, taitelijuutta tai auterismia. Kun valokuvaaja laskee liikkeelle kuviaan kuvatiedostojen muodossa, hän samalla menettää kuvan originaalin omistukseen perustuvat mahdollisuudet hallita oman työnsä tulosten taiteellista tai taloudellista käyttöä. Näistä näkökulmista katsottuna valokuvat muuttuvat maapalloa kiertäviksi, isännättömiksi kuvamaailman sirpaleiksi. Esimerkiksi Alberto Kordan valokuva barettipäisestä Che Guevarasta vuodelta 1960⁶³ tai tässäkin esityksessä usein esiin noussut Eddie Adamsin *Viet Cong Execution 1968* -kuva lukemattomine erilaisine muunnoksineen ovat hyviä esimerkkejä tästä ilmiöstä (vrt. kuva 25, sivu 192; kansikuva).

Toinen näkökohta ohittaa postmodernin keskustelun, mutta ei sitä edeltävää valokuvauksen traditiota. Kyse on globaalin diskurssin ja valokuvan ilmaisukeinojen välisestä suhteesta. Edellä todettiin, että Fidlerin luonnostelevan mediamorfoosiajatuksen mukaan uudet mediat levittävät kommunikaatiokoodiensa kautta vanhojen medioiden kommunikaatiokodeja, joita voitaisiin kutsua kieliksi. Näin ollen digitaalinen (globaalin median) valokuva levittäisi vanhan valokuvan kieltä. Tässä tutkimuksessa on aiemmin suhtauduttu epäilevästi varsinaisen valokuvan kielen mahdollisuuksiin (luku 3.2.3 Yhteenveto ja keskeiset havainnot), mutta korostettu valokuvan ilmaisukeinojen merkitystä erityisesti sen modernin diskurssin piirissä (mm. luku 4.3 Valokuvan aika).

⁶³ Esimerkiksi Stepan 2000, 91.

Jos nämä ilmaisukeinot ymmärretään kommunikaatiokoodiksi, ei Fidlerin esittämää säännönmukaisuutta valokuvauksen kaikilta osin voi nähdä. Kaikki valokuvan ilmaisukeinot eivät automaattisesti seuraa perässä, kun valokuva digitalisoituu. Ainakin joiltakin osin prosessissa käy toisin.

Tässä esityksessä valokuvan ilmaisukeinoista on puhuttu lähinnä modernin diskurssin osana. Modernissa diskurssissa ajasta, erityisesti lyhyestä hetkestä syntyi yksi keskeinen valokuvailmaisun väline. Tällä välineellä todettiin olevan kaksinainen luonne: hetki valokuvan muodon rakentajana ja hetki valokuvan sisällön tuottajana (luku 4.4 Yhteenvedo ja keskeiset havainnot). Edellä kuitenkin todettiin, että digitaalista valokuvaa ei enää voi pitää ajan tai hetken tallenteena ainakaan samalla tavoin kuin analogista kuvaa pidettiin modernissa diskurssissa. Tästä seuraa, että mediamorfoosin uudessa vaiheessa analogiseen valokuvaukseen liittyvä hetken tallentaminen ilmaisukeinona katoaa tai ainakin muuttuu olennaisesti. Digitalisoitunut globaali media säilyttää vanhasta valokuvasta osan, mutta tuhoaa tai muuttaa toisen osan. Näyttäisikin siltä, että modernin valokuvauksen tapaan määritellyt itsenäisen valokuvauksen ilmaisukeinot jäävät siihen osaan valokuvaa, joka mediamorfoosissa ja diskurssin muutoksessa katoaa.

Edellä esitetty argumentti tekee eron siis moderniin, mutta ei postmoderniin valokuvaukseen. Postmoderni toi poststrukturalistisen filosofian myös valokuvaukseen. Tämän näkemyksen mukaan todellisuuden luonteesta ei ole mielekästä keskustella, koska todellisuus ja sitä ilmentävät representaatiot ovat käytännössä sama asia. Lisäksi nämä representaatiot ovat alati uudelleentulkittavissa. Koska ajattelua ohjaavat näkymättömät säännöt ja ajattelumallit tulisi kuitenkin paljastaa, on myös median mukana olon mediaesityksessä tultava näkyviin.

Kuten aiemmin modernia ja postmodernia valokuvausta käsiteltäessä (luku 5.1) todettiin, postmoderni ajattelu on dominoinut taiteellista ja tieteellistä keskustelua, mutta ei ole vaikuttanut median keskeisiin pyrkimyksiin. Myös Bolterin ja Grusin (2000, 30) mukaan uskomus transparentin median mahdollisuuksiin on yhä edelleen vankkaa, vaikka lineaariperspektiivin, valokuvan tai elokuvan luomaan välittömän läsnäolon tunteeseen ei teoreettisesti katsoen olisikaan perusteita. Tämä koskee samalla tavoin miljoonien mediayleisöä kuin akateemisia asiantuntijoitakin.

Kolmas globaalin diskurssin piirre liittyykin transparentin median käsitteeseen. Sen avulla voidaan välttää modernin ja postmodernin diskurssin keskustelu mediaesityksen ja todellisuuden suhteesta tai median läsnäolon näkyvyydestä. Tällöin todetaan, että valokuvan esittäminen jonkinlaisena muuta medioita todenmukaisempana ilmaisuvälineenä ei kuulu enää globaaliin diskurssiin, mutta valokuvan esittäminen transparentina, välittömän läsnäolon tunteen luovana kuvana kuuluu siihen. Digi-

taallinen valokuva voi olla vaikka kuinka transparentin näköinen ilman, että sillä olisi mitään tekemistä kuvatun asian kanssa. Median pyrkimys kohti mahdollisimman transparenttia ilmaisua on selvästi osa globaalin ajan digitaalista mediaa. Tätä ei globaalissa diskurssissa voi asettaa kyseenalaiseksi.

Todettakoon lopuksi, että postmoderni oli ennen kaikkea olemassa olevan kritiikki. Kuten postmodernin diskurssin käsittelyn yhteydessä todettiin, laajimmillaan se tarkoitti koko vallitsevan länsimaisen ajattelutavan, valistuksen ja järjen tradition hylkäämistä. Valokuvauksessa yksi kritiikin aihe eskaloitui vähitellen koskemaan kaikkia muitakin asioita ja lopputuloksena oli kokonaisuuden totaalinen kieltäminen. Kritiikki alkoi modernin valokuvauksen instituutioiden kritiikkinä, jatkui valokuvan vakiintunut tulkintaskeeman kyseenalaistamisena ja päättyi osoittamaan median väistämätöntä läsnäoloa teoksessa. Digitaalisen valokuvauksen synty osui sopivasti yhteen postmodernin kritiikin kanssa.

Perinteisin dialektisin käsittein voidaan sanoa, että moderni diskurssi oli teesi, postmoderni diskurssi oli antiteesi ja globaali diskurssi on synteesi. Kun postmoderni kritiikki löi itsensä läpi, se muuttui samalla valtavirraksi. Tässä muotoiltu valokuvan globaali diskurssi on osittain postmodernin kritiikin myönteinen muoto. Sen sijaan, että se asettaisi vallitsevaa järjestystä kyseenalaiseksi, se selittää ja tekee ymmärrettäväksi globaalin median luomaa monimutkaista maailmaa. Kuin tilauksesta digitaalisuus muutti valokuvauksen lisäksi kaiken muun median ja samalla oli keskeisenä osana koko maailman muuttamisessa yhdeksi ainoaksi taloudellis-poliittis-kulttuuriseksi toiminta-alueeksi.

Kuten edellä Malcolm Watersin (2002, 20) sanoin todettiin, taloudellinen vaihto paikallistaa, poliittinen vaihto kansainvälistää ja symbolinen vaihto globalisoi. Tällä Waters tarkoitti, että kun ihmisten välillä on taloudellista, poliittista ja kulttuurista vaihtoa, näistä taloudellinen toiminta on eniten ja kulttuurinen toiminta vähiten paikkaan sidottua. Kun kulttuurinen symbolien vaihto digitaalisen median myötä laajenee globaaliksi, tarvitaan median ymmärtämiseksi sellaista uutta näkemystä, mikä mahdollistaa kaiken symbolisen toiminnan samassa kontekstissa. Näin postmodernista maailmankäsityksestä siirtyy globaalin diskurssiin se osa, joka tekee ymmärrettäväksi elämisen niin monien erilaisten to-
tuuksien maailmassa.

7 Yhteenveto ja johtopäätökset

Tämän tutkimuksen kysymyksenasettelulla on yhteys foucaultilaiseen tiedonarkeologiseen ajattelutapaan, jota voi hyvin pitää myös metodologisena ajattelutapana. Tämän ajattelutavan mukaisesti kulttuuriset diskurssit seuraavat historiallisesti toisiaan, mutta niiden välillä ei silti välttämättä ole yhteyttä tai jatkuvuutta. Diskurssit saattavat olla kulttuurisesti täysin toisistaan riippumattomia, jolloin niiden välillä on selkeä katkos. Diskurssien synnyn ja muotoutumisen analyysissä on pyrittävä ottamaan kaikki mahdolliset tekijät huomioon. Tästä näkökulmasta valokuvaus määriteltiin diskursiiviseksi kokonaisuudeksi, johon valokuvaa koskevien lausumien lisäksi kuuluvat valokuvauksesta käsityksiään esittävät auktoriteetit sekä valokuvauksen tekninen tuottamis- ja esittämiskonteksti. (Vrt. luvut 2.1 Tutkimustehtävä ja 3.3.2 Tiedon arkeologia.)

Mahdollisen kulttuurisen katkoksen lähtökohtana oli valokuvan digitalisoituminen. Kulttuurisen katkoksen ajatus sisältää sen, että valokuvaa ei enää ymmärretä tai siitä puhuta samalla tavoin kuin aiemmin. Näin ollen tutkimusongelma vielä tarkennettiin kahden kysymyksen muotoon. Ensinnäkin, miten digitalisoituminen vaikuttaa valokuvan ilmaisullisiin ja mediaalisiin periaatteisiin? Ja toiseksi, mikä on digitaalisen valokuvan institutionaalinen asema osana muuta mediaa?

Varsinaisena tutkimusmenetelmänä otettiin käyttöön analyysin ja synteysin yhdistäminen. Analyysissä kokonaisuuden osia tarkastellaan erillisinä, kokonaisuudesta riippumattomina ilmiöinä ja tehdään niistä uusia, kokonaisuutta mahdollisesti rakentavia havaintoja. Synteesisissä nämä havainnot kootaan uudeksi, aikaisemmasta täsmentyneeksi kokonaisuudeksi. Näin ollen edellä esitetyt luvut kolme (Valokuvadiskurssien taustat), neljä (Valokuvan moderni diskurssi), viisi (Valokuvan postmoderni diskurssi) sekä luku kuusi (Valokuvan globaali diskurssi) ovat muodostaneet tutkimuksen analyysin. Seuraavaksi siirrytään synteysiin eli tutkimuksen johtopäätöksiin.

7.1 Valokuvan ilmaisulliset ja mediaaliset periaatteet

Tämän tutkimuksen ensimmäinen selvitettävä kysymys kuului, miten digitalisoituminen vaikuttaa valokuvan ilmaisullisiin ja mediaalisiin periaatteisiin? Vastausta haettiin tarkastelemalla valokuvan ominaisluonnetta erilaisista diskursiivisista viitekehyksistä käsin. Tässä tapauksessa valokuvadiskurssit määriteltiin lähinnä ajallisesti. Modernia seurasi postmoderni ja postmodernia globaali. Moderni ja postmoderni diskurssi määrytyivät tutkimuksen viitekehyksiksi, koska niistä käyty keskustelu oli jo

itse nimennyt ne ja määritellyt niiden diskursiiviset rajat. Globaali diskurssi liitettiin postmodernia seuraavaksi vaiheeksi, koska tutkimuksen aihe, digitaalisuus, on globaalille medialle sekä syy että selittäjä. Digitaalisuus on tehnyt globaalin median mahdolliseksi, ja globaalia mediaa voidaan ymmärtää vain digitaalisena mediana. Moderni ja postmoderni taas olivat olemassa jo ennen digitaalisuutta.

Luvussa 4 valokuvaa tarkasteltiin modernin diskurssin viitekehyydessä. Yhteenvedossa (luku 4.4) todettiin ensinnäkin, että *tämä on ollut* yhdisti modernia diskurssia siitä huolimatta, että käsitys reaali maailman luonteesta tai valokuvan suhteesta siihen vaihteli voimakkaasti. Valokuvan moderniin diskurssiin kuului aina jossain määrin sen hyväksyminen, että valokuvalla on jokin hyvin omintakeinen suhde todellisuuteen. *Tämä on ollut* saattoi korostaa muodon realismia ja yksilön henkilökohdasta kokemusta tai toisaalta muodostaa aidon realismin ulkoisen muodon. Modernissa diskurssissa valokuva saattoi olla myös ulkoisesti objektiivinen ja sisäisesti subjektiivinen. Tällöin kuvan tulkinta sen ulkoisesta olemuksesta riippumatta on henkilökohtainen tai psykologinen. Vastaavasti hyvinkin naturalistisesta ulkoisesta ilmeestään huolimatta valokuvia voitiin pitää sisäisen maailman metaforina.

Peircen filosofiaan kuuluneet ikonisuuden ja indeksisyyden tulkinnat valokuvaukseen sovellettuna johtivat modernin diskurssin yhteydessä suoraan tutkimusongelmaa koskevaan toiseen havaintoon: kuvan syntyprosessin kannalta katsottuna digitaalinen valokuva ei periaatteellisella tasolla eroa perinteisestä valokuvasta. Jos eroja löytyy, niitä on etsittävä niin sanotun käännöksen jälkeisistä vaiheista. Toisin sanoen niistä vaiheista, jotka seuraavat valon rekisteröitymistä latentiksi kuvaksi joko kemiallisesti valoherkälle materiaalille tai digitaaliseen tiedostoon.

Edellisen lisäksi todettiin myös, että todellisuusoletusten lisäksi modernin diskurssiin sisältyi enemmän tai vähemmän tiedostettuja väittämiä valokuvan suhteesta aikaan ja että digitaaliseen tekniikkaan siirryttäessä valokuvan suhde aikaan muuttuu ongelmalliseksi. Digitaalinen kenno tallentaa kyllä ajan ja hetken täysin samalla tavoin perinteisen filmin kanssa. Ongelmaksi muodostuu kuitenkin, kuinka voidaan luottaa tiedoston alkuperäisyyteen ja muuttumattomuuteen kun se voi ajan kuluessa palvella lukuisten eri käyttäjien tarpeita.

Luvussa 5 käsiteltiin valokuvan postmodernia tulkintaa. Postmodernin myötä niin sanottu jälkistrukturalistinen ajattelu rakensi kokonaan uuden diskurssin myös valokuvan ympärille. Jo aiemmin poststrukturalismia koskevan luvun yhteenvedossa (luku 3.3.4) todettiin, että kielen merkityksiä tuottavasta luonteesta johdettiin ajattelu kaikkien mediatekstien merkityksiä tuottavaan luonteeseen ja sitä kautta edelleen poststrukturalistiseen näkemykseen kaikkien mediatekstien häilyvyy-

destä ja jatkuvasta uudelleentulkittavuudesta. Tästä näkökulmasta valokuva on ymmärrettävissä vain kuvaksi kuvien tai muiden mediaesitysten tai -tekstien joukossa. Näin vakiintunut valokuvan olemuksen tulkitaskeema asetettiin kyseenalaiseksi (luku 5.3 Yhteenveto ja keskeiset havainnot).

Edellisen lisäksi luvussa 5 todettiin, että digitaalisen valokuvauksen debyytti sijoittuu postmoderniksi luonnehdittuun aikaan. Niinpä siitä tulikin eräänlainen postmodernin valokuvauksen airut, syntyi postvalokuva. Digitaalinen valokuva täytti helposti kaikki postmodernin ajan vaatimukset. Digitaalisessa valokuvassa yhteys mediatekstin tuottajan ja tekstin välillä on varsin epämääräinen. Digitaalisen valokuvan käsittelyn lopuksi todettiin Mikko Hietaharjun tutkimusta kommentoiden sekä William J. Mitchellin ja Victor Burginin näkemyksiin tukeutuen, että vaikka perinteisen valokuvan voi repiä, niin digitaalista kuvaa ei voi. Kun valokuvaaja toimittaa tekemänsä valokuvan eteenpäin digitaalisen tiedoston muodossa, hän menettää oman kuvansa ja työnsä hallinnan (luku 5.2 Digitaalinen valokuva, luku 5.3 Yhteenveto ja keskeiset havainnot).

Edellisen lisäksi todettiin, että digitaalinen valokuva on täysin suveenisti muokattavissa uudelleen. Toisin sanoen kuvan seuraavan sukupolven katsoja voi, uudelleentulkinnan lisäksi, rakentaa koko kuvan uudelleen. Postmodernia kieltä käyttääksemme: dekonstruktioista siirrytään rekonstruktioon. Tekijän ja teoksen yhteys katkeaa tai jää ainakin vain viittauksenomaiseksi. Tämän lisäksi luvun 5 yhteenvedossa todettiin, että juuri digitaalisuus on edellytys sille, että valokuva voi siirtyä osaksi kokonaan uutta nykyaikaista esittämiskontekstia, globaalia mediaa (luku 5.3 Yhteenveto ja keskeiset havainnot).

Luvussa 6 valokuvaa tarkasteltiinkin kokonaan uudesta näkökulmasta. Digitaalinen murros liitti valokuvan osaksi globaalia mediaa. Luvussa tultiin johtopäätökseen, että perinteistä ja digitaalista valokuvaa on perusteltua tarkastella erilaisina, toisistaan poikkeavina medioina silloin, kun siirrytään pois valokuvan perinteisistä esittämiskonteksteista, ja samanlaisina silloin, kun esittämiskonteksti pysyy muuttumattomana. Uutta esittämiskontekstia kutsuttiin globaaliksi mediaksi ja siihen liittyvien sääntöjen, ehtojen ja rajoitteiden kokonaisuutta globaaliksi diskurssi.

Globaalin diskurssin katsottiin sisältävän kolme keskeistä piirrettä (luku 6.4 Yhteenveto ja keskeiset havainnot). Ensinnäkin globaalissa mediasa yhteys valokuvaajan ja valokuvan, toisin sanoen mediatekstin tuottajan ja tekstin välillä, hämärtyy tai katoaa kokonaan. Lisäksi kuva voi olla jatkuvassa muutoksen tilassa, jolloin se ei valmistu lopulliseen muotoonsa koskaan. Valokuva ei kuvaa menneisyyttä, tätä hetkeä tai tulevaisuutta. Johtopäätös on lähellä Mika Elon esittämää valokuvan mediaalisuuden määritelmää: siinä kysymys on ”tilallisen ja ajallisen eroamisen, *différan-*

cen, liikkeestä, välitilan avautumisesta” (luku 3.1.2 Massakulttuurin puolustus).

Tähän liittyen todettiin vielä lisäksi, että globaali media ei tunnusta tekijyyttä, taitelijuutta tai auterismia. Kun valokuvaaja laskee liikkeelle kuviaan kuvatiedostojen muodossa, hän samalla menettää kuvan originaalin omistukseen perustuvat mahdollisuudet hallita oman työnsä tulosten taiteellista tai taloudellista käyttöä. Näistä näkökulmista katsottuna valokuvat muuttuvat maapalloa kiertäviksi, isännättömiksi kuva maailman sirpaleiksi.

Toinen näkökohta liittyi globaalin diskurssin ja valokuvan ilmaisukeinojen väliseen suhteeseen. Valokuvan ilmaisukeinoilla viitattiin tässä yhteydessä valokuvan moderniin diskurssiin, koska postmodernin diskurssin näkökulmasta ilmaisukeinot eivät ole relevantti asia. Modernissa diskurssissa valokuvan hetkellä oli kaksinainen luonne: hetki valokuvan muodon rakentajana ja hetki valokuvan sisällön tuottajana (luku 4.4 Yhteenvedo ja keskeiset havainnot). Tähän liittyen kuitenkin todettiin, että digitaalista valokuvaa ei enää voi pitää ajan tai hetken tallenteena ainakaan samalla tavoin kuin analogista kuvaa pidettiin modernissa diskurssissa. Teknisessä mielessä digitaalinen valokuva tallentaa toki hetkiä samaan tapaan kuin analoginenkin valokuva. Globaalissa diskurssissa on kuitenkin oltava valmis oletamaan, että valokuvan esittämää hetkeä ei koskaan ole ollut. Lisäksi on mahdollista, että kuva on täysin imaginaarinen. Globaalin diskurssin käsittelyn lopuksi todettiin, että digitalisoitunut globaali media säilyttää vanhasta valokuvasta osan, mutta muuttaa tai tuhoaa toisen osan.

Kolmas globaalin diskurssin piirre liittyi transparentin median käsitteeseen. Transparentilla medialla tarkoitettiin, että median läsnäolo esityksessä on katsojan näkökulmasta vähäinen tai se katoaa kokonaan. Valokuvan keksiminen lisäsi kuvan transparenttisuutta ja koko modernin valokuvauksen historia voidaan nähdä transparentin kuvan historiana. Transparentin median analyysin yhteydessä todettiin, että valokuvan kehitys osoittaa oikeaksi väittämän, että vasta uusi media lunastaa edeltäjälleen asetetun tavoitteen. Musta-valkoinen valokuva lunasti käsin piirrettyyn kuvaan asetetut toiveet ja värikuva musta-valkokuvaan asetetut toiveet. Valokuvan transparentin teknisten edellytysten, kuvan terävyyden, yksityiskohtien toiston, sävykkyyden ja värin suhteen digitaalinen kuva on jo ohittanut analogisen kuvan. Globaalia diskurssia koskevassa yhteenvedossa todettiin, että postmoderneista vastaväitteistä huolimatta mediaesityksen transparenttius on keskeinen tavoite globaalin ajan digitaalisessa mediassa. Tätä ei globaalissa diskurssissa voi asettaa kyseenalaiseksi.

Tiivistettynä tutkimuksen johtopäätökset voidaan nyt yhdistää seuraavan neljän analogisen ja digitaalisen valokuvan ilmaisullisia ja mediaalisia periaatteita kuvaavan kohdan muotoon.

Ensinnäkin digitaalisen valokuvan mahdollisia ilmaisullisia ja mediaalisia vaikutuksia on etsittävä käännöksen jälkeisistä vaiheista. Tämä tarkoittaa sitä, että digitaaliseen ja analogiseen valokuva eivät eroa keskenään kuvan ottamiseen liittyvien näkökohtien osalta. Tässä suhteessa hopeapohjaisen kemiallisen kuvan korvautuminen sähköön avulla muodostuvaksi kuvaksi on siis vain yksi muutos valokuvaukseen liittyvien innovaatioiden pitkässä sarjassa.

Digitaalisen ja analogisen valokuvan mahdolliset erot liittyvät siis kuvan katsomiseen, jakeluun ja käyttötarkoituksiin. Tähän liittyen toinen johtopäätös koskee perinteisen ja digitaalisen valokuvan eroa. Sen mukaan perinteisen valokuvan voi repiä, mutta digitaalista kuvaa ei voi. Tämä tarkoittaa, että analogisen kuvan käyttöä ja hallintaa sääteli aina kuvan alkuperäisyys negatiivin tai kuvaoriginaalin muodossa. Valokuvan ottaja pystyi itse repimään oman kuvaoriginaalinsa. Originaalin tuhoutumisen jälkeen jäljellä oli enää vain kopioita. Kun valokuvan ottaja siirtää kuvansa globaaliin mediaan, originaalin merkitys katoaa. Globaalissa mediassa samasta kuvasta voi yhtä aikaa olla rajaton määrä originaaliin verrattavia kopioita. Kuvaoriginaalia ei käytännössä enää voi pyytää takaisin kuvan käyttäjältä kuten alkuperäiskuva aiemmin voitiin pyytää takaisin esimerkiksi kirjapainosta.

Myös kolmas, ehkä kokonaisuutena merkittävin johtopäätös koskee analogisen ja digitaalisen valokuvan eroa. Tämän johtopäätöksen mukaan vain digitaalisessa muodossa valokuva saattoi siirtyä osaksi kokonaan uutta nykyaikaista esittämiskontekstia, globaalia mediaa. Perinteisen valokuvan olosuhteissa kuvien siirtäminen paikasta toiseen tai maasta toiseen tapahtui siten, että kuvaoriginaalit tai niistä tehdyt kopiot kuljetettiin esimerkiksi postin välityksellä muualle katsottavaksi tai käytettäväksi ja palautettiin samalla tavoin. Digitaaliset kuvat taas aineettoman informaation muodossa liikkuvat nopeasti ja vaivatta ympäri maailman. Tähän liittyen on vielä todettava, että digitaalisuus sinänsä oli edellytys globaalin median synnylle ja kuva on olennainen osa digitaalista mediaa.

Neljäs ero on kuvattavissa valokuvan diskurssin muutoksena: Modernin diskurssin valokuva oli luotettava todistus tapahtuneesta. Valokuvan suhde todellisuuteen oli yksi modernin diskurssin keskeinen teema. Lisäksi valokuvaus oli itsenäinen ilmaisumuoto, joka omien ilmaisukeinojensa avulla erottui muista läheisistä esitysmuodoista, kuten maalaustaiteesta ja elokuvasta. Erikoisen tärkeä ilmaisukeino oli ajan ja hetken esittäminen vain valokuvalla ominaisella tavalla. Postmodernissa diskurssissa taas valokuvan haluttiin näyttävän valokuvalta, taideteokselta tai yli-

päänsä medialta, ei ympäröivän todellisuuden palaselta. Postmoderni kausi kielsi valokuvasta sen omat itsenäiset ilmaisukeinot ja liitti sen osaksi muuta kuvataidetta tai muuta mediaa.

Globaali media puolestaan on kokonaan uusi valokuvan esittämiskonteksti. Siinä modernin tai postmodernin diskurssin säännöt eivät enää pidä. Modernin diskurssin valokuvasta globaalin diskurssin valokuva eroaa valokuvan itsenäisten ilmaisukeinojen osalta. Globaalissa diskurssissa valokuvausta ei enää voi eristää muista digitaalisen kuvantamisen tavoista omaksi itsenäiseksi ilmaisukeinokseen. Pyrkimys transparenttiin ilmaisuun kuitenkin yhdistää globaalin ja modernin diskurssin toisiinsa. Postmodernin valokuvan diskurssista globaali diskurssi puolestaan eroaa siten, että median korostaminen tai näkyväksi saattaminen ei kuulu globaaliin diskurssiin. Päinvastoin valokuvan pitkää historiaa leimanneet pyrkimykset entistä transparentimpaan kuvaan voimistuvat digitaalisen median ja globaalin diskurssin myötä.

7.2 Valokuvan institutionaalinen asema osana muuta mediaa

Toinen tutkimuksen alussa esitetty kysymys kuului: mikä on digitaalisen valokuvan institutionaalinen asema osana muuta mediaa? Tähän haettiin vastausta samoin kuin edelliseen kysymykseenkin: tarkastelemalla valokuvaa erilaisten diskurssien muodostamissa kokonaisuuksissa.

Valokuvauksen teknisen perustan laaja ja kattava digitalisoituminen antoi aiheen tämän tutkimuksen tekemiselle. Tutkimuskysymykset syntyivät mahdollisen kulttuurisen katkoksen olemassaolosta. Kysyttiin, onko valokuvauksen digitalisoituminen vain yksi lenkki lukuisten valokuvauksen teknisten perusteiden muutoksissa daguerrotypian ajoista tulevaisuuden tekniikoihin, vai onko kyse jostakin syvemmästä diskursiivisesta muutoksesta. (Luku 2.1 Tutkimustehtävä.)

Teoreettisesti kulttuurinen katkos rinnastettiin tutkimuksen alussa katkoksiin, jotka syntyvät Michel Foucaultin esittämien episteemien muuttuessa episteemistä toiseen. Foucaultin mukaan jokaisella ajalla on sille tyypillinen tiedon syvärakenne, joka määrittelee sen, kuinka tiedon kohde ymmärretään ja kuinka tiedon kohteet muodostavat kokonaisuuden. Foucaultin episteemit eivät muodosta jatkumoa, vaan niiden välistä suhdetta leimaa satunnaisuus. Episteemistä toiseen siirryttäessä niiden välille ei välttämättä jää mitään yhteistä. Näin voidaan puhua kulttuurisesta katkoksesta. Kai Alhasen väitöstutkimukseen perustuen episteemi on edellä rinnastettu diskursiivisen käytännön käsitteeseen. (Luku 2.1 Tutkimustehtävä.)

Diskurssiiviset käytännöt sisältävät varsinaisten diskurssiin kuuluvien lausumien lisäksi myös muut ilmiöön vaikuttavat tekijät. Diskurssiivisia käytäntöjä ohjaavat säännöt ovat anonyymejä: niiden alkuperää ei tunnetta eikä niitä oikeastaan edes havaita niiden itsestäänselvyydestä johtuen. Säännöt eivät muotoudu yksilöiden tietoisuudessa, vaan itse diskurssissa. Lisäksi ne vaikuttavat myös diskurssia ympäröivässä todellisuudessa instituutioiden rakenteessa, työvälineissä arkkitehtuurissa ja ihmisten käytöksessä. Tutkimustehtävässä esitetyn mukaisesti tässä tutkimuksessa valokuvausta on edellä käsitelty diskurssiivisena kokonaisuutena, johon valokuvaa koskevien lausumien lisäksi kuuluvat valokuvauksesta käsitäyksiään esittävät auktoriteetit sekä valokuvauksen tekninen tuottamis- ja esittämiskonteksti. (Luku 2.1 Tutkimustehtävä.)

Kulttuurisen katkoksen problematiikkaa sivuttiin läpi tutkimuksen, mutta käsiteltiin ensimmäistä kertaa tämän tutkimuksen kysymyksenasettelua olennaisesti sivuavalla tavalla mediamorfoosin yhteydessä luvussa 6.2. Tällöin todettiin mediamorfoosin perusajatuksena, että uudet mediat levittävät vanhan median kieltä. Kuitenkin todettiin myös, että jos valokuvan ilmaisukeinot ymmärretään kommunikaatiokoodeiksi tai kieleksi, niin tällaista säännönmukaisuutta ei valokuvan osalta voi nähdä. Ainakaan kaikki valokuvan ilmaisukeinot eivät automaattisesti seuraa perässä, kun valokuva digitalisoituu. Digitaalista valokuvaa ei enää voi pitää analogisen kuvan tavoin ajan tai hetken tallenteena. Mediamorfoosin uudessa vaiheessa analogiseen valokuvaukseen liittyvä hetken tallentaminen diskurssiin kuuluvana ilmaisukeinona katoaa, joskin se jää elämään valokuvan teknisenä mahdollisuutena. Tässä on nähtävissä kulttuurinen katkos. Näiltä osin vanha analoginen valokuvaus ja uusi digitaalinen valokuvaus eivät enää ole sama asia.

Mediamorfoosia käsittelevän luvun (7.2) lopuksi todettiin, että globaalin digitaalisen median mukainen vastaus valokuvan digitalisoitumisen ja kulttuurisen katkoksen problematiikkaan näyttäisi olevan, että digitalisoitunut globaali media säilyttää vanhasta valokuvasta osan ja tuhoaa tai muuttaa toisen osan. Kulttuurinen katkos on siis olemassa, mutta vain osittain.

Myös transparentin median käsite auttoi analysoimaan edellä esitettyä kulttuurisen katkoksen mahdollista olemassaoloa. Transparentilla mediallyä tarkoitetaan, että median merkitys katsojan näkökulmasta on vähäinen tai se katoaa kokonaan. Kysyttiin, onko digitaalisuus muuttanut valokuvan transparenttia luonnetta? Asiaa analysoitiin ja argumentoitiin luvuissa 6.3 (Transparentti media) ja 6.4 (Yhteenveto ja keskeiset havainnot). Tällöin tultiin johtopäätökseen, että valokuvan transparenttisuudessa ei tapahdu digitaalisuuden myötä muutoksia niin kauan kuin kuvan katsomisen konteksti pysyy muuttumattomana. Esimerkiksi lehtikuva,

muotokuva, mainoskuva tai valokuvanäyttelyn kuva pysyy digitaalisena aikakautena samana kuin aiemminkin. Tämän lisäksi todettiin, että digitaalisen kuvan mahdollisuudet transparenttiin ilmaisutapaan ovat aiempaa paremmat, ja että transparettisuus valokuvan ilmaisutapana säilyy uusissa esittämiskonteksteissa. Digitaalisen ja perinteisen valokuvan eroa onkin etsittävä muista globaalin median piirteistä.

Toisin sanoen todettiin, että vain verkkoon siirrettynä (tällöin aina myös digitaalisena) valokuva poikkeaa sitä edeltävästä valokuvasta. Näin se muuttuu osaksi uutta globaalia mediaa ja sitä koskevat uudet globaalin diskurssin säännöt. Modernin diskurssin valokuvasta globaalin diskurssin valokuva eroaa valokuvan itsenäisten ilmaisukeinojen osalta. Globaalissa diskurssissa valokuvan keinot eivät enää eroa muista digitaalisen kuvantamisen keinoista. Kuitenkin pyrkimys transparenttiin ilmaisuun yhdistää globaalia ja modernia diskurssia. Vastaavasti median korostaminen tai näkyväksi saattaminen ei kuulu globaaliin diskurssiin siten kuin se kuului postmoderniin diskurssiin.

Myös transparentin median analyysin perusteella kulttuurinen katkos on siis olemassa, joskin toteutuu täydellisesti vasta sitten, kun vanhat valokuvan esittämiskäytännöt jäävät kokonaan historiaan. Vastaus ei noudattele ideaalisesti Foucaultin diskursiivisten käytäntöjen logiikkaa. Diskurssit eivät eroa toisistaan siten, että ne olisivat kokonaan toisistaan riippumattomia, kuten Foucaultin ajattelun pohjalta saattaisi olettaa.

Vaikka diskursseissa on yhtäläisyyksiä, niin siirtyminen diskurssista toiseen ei tämän tutkimuksen valossa ole ollut lineaarista, vaan katkeilevaa. Edellä todettiin, että transparenttisuus yhdistää globaalia ja modernia diskurssia, mutta ei globaalia ja postmodernia diskurssia. Vastaavasti suhde valokuvan ilmaisukeinoihin yhdistää globaalia ja postmodernia diskurssia, mutta ei globaalia ja modernia diskurssia. Jos kaikilla diskursseilla on jotain lineaarisesti kehittyvää yhteistä, niin sen saaminen näkyviin on vaikeaa. Aiemmin valokuva liitettiin luolamaalauksen ja nykyaikaisen internettkuvan väliseen pitkään morfoosiketjuun todeten, että luolamaalauksella ja internetkuvallakin saattaisi olla jotain yhteistä. Tästä ei kuitenkaan toistaiseksi ole parempaa tietoa (luku 6.2 Mediakongressi ja kolmas suuri mediamorfoosi).

Edellä esitetty antaa tässä vaiheessa aiheen tarkastella tehtyjä johtopäätöksiä kriittisesti. Menetelmällisesti heikoin kohta lienee siinä, että valitun tutkimusotteen syvälinen noudattaminen olisi edellyttänyt, että diskurssien muotoutumisessa olisi pystyttävä ottamaan kaikki mahdolliset tekijät huomioon. Käytännön syistä on kuitenkin mahdotonta päästä edes lähelle tätä. Paitsi että edellä analysoituihin diskursseihin vaikuttavaa tietoa on olemassa valtavasti, se erityisesti digitaalisen median osalta lisääntyy ja muuttuu joka hetki. Näin ollen tutkimuksessa on edel-

lä tehty valintoja, jotka ovat pohjautuneet edellisten tutkijoiden omalta osaltaan tekemiin valintoihin. Kriittisesti tarkasteltuna tässä piileekin tutkimuksen ongelma: pitkässä ketjussa kaikki seuraavat samaa diskurssia ja muutokset näyttävät ainakin osittain muodostavan historiallisen jatkumon. Kukaan tutkijoista ei asetu diskurssin ulkopuolelle ja kirjoita sitä uudelleen. Erityisesti tämä on saattanut edellä tulla esiin modernin valokuvauksen ilmaisukeinojen merkityksen korostumisena diskurssista toiseen siirryttäessä ja vielä johtopäätöksiä esitettäessäkin.

Edelliseen viitaten on kuitenkin todettava, että sekä globaalin median että globaalin diskurssin käsitteet on tässä tutkimuksessa kuitenkin esitetty ensimmäistä kertaa tällä tavoin. Ne eivät ole seurausta aiempien kirjoittajien ajattelusta, vaan seurausta moderniin diskurssiin ja postmoderniin diskurssiin kohdistuneesta analyysistä. Edellä Roger Fidlerin ajattelua seuraten olisi digitaalisen valokuvauksen osalta tultu ajatukseen, että valokuvaus jatkaa valokuvauksena kuten ennenkin osana suurta mediamorfoosia tai sitten se katoaa täydellisesti (luku 6.2 Mediakonvergenssi ja kolmas suuri mediamorfoosi). Vastaavasti Jay David Bolterin ja Richard Grusin ajattelun mukaisesti olisi tultu perinteiseen postmoderniin vastaukseen: valokuvan digitalisoitumisella ei ole diskursiivista merkitystä (luku 6.3 Transparentti media). Valokuvan tarkastelu kokonaan uuden diskurssin osana on tuonut esiin sellaisia diskursseihin liittyviä eroja, jotka havaituista yhtäläisyyksistä huolimatta vahvistavat foucaultilaista diskursiivista ajattelua.

Aivan tutkimuksen lopuksi on sopivaa vielä tarkentaa kysymys valokuvan institutionaalisen aseman muutoksesta siihen, mikä on digitaalisen aikakauden valokuvan asema osana muuta mediaa. Voidaanko globaalin median ja globaalin diskurssin piirissä tulevaisuudessa enää lainkaan puhua valokuvauksesta vai onko kysymys vain yhdestä yleisen digitaalisen median osa-alueesta? Käsitys medioiden kehityksestä jatkuvana morfoosina johtaa sellaisenaan näkemykseen, että vaikka muutos vanhan ja uuden valokuvan välillä onkin suuri, on digitaalisen aikakauden valokuvasta kuitenkin toistaiseksi yhä edelleen syytä puhua valokuvana. Jo tutkimuksen alkupuolella luvussa 2.6.3 (Lehtikuvaus ja kuvajournalismi) referoidut suomalaiset tutkimukset valokuvaajan ammatin muutoksista digitaalisuuden seurauksena näyttivät viittaavan tähän.

Globaalin diskurssin käsittelyn yhteenvedossa (luku 6.4) todettiin keskeisenä havaintona, että valokuvan transparenttisuudessa ei näyttäisi tapahtuvan muutoksia digitaalisuuden myötä niin kauan kuin kuvan katsomisen konteksti pysyy muuttumattomana. Toisin sanoen esimerkiksi perinteinen lehtikuva, muotokuva, mainoskuva tai valokuvanäyttelyn kuva pysyy digitaalisena aikakautena samana kuin aiemminkin. Tällöin transparenttius perustuu totuttuun esittämiskontekstiin ja valokuvaus mediana erottuu selkeästi omaksi lajikseen. Katsojalle on yhdentekevää,

millä tekniikalla valokuva on tuttuun tilanteeseen tullut. Edellisen jatkoksi voidaan toisena johtopäätöksenä todeta, että vaikka digitaalisen valokuvan kehitys aluksi näytti kömpelöltä transparenttisuuden näkökulmasta, on kokemus jo ehtinyt osoittaa, että sen tarjoamat mahdollisuudet tässä suhteessa ilmeisesti ylittävät kaikkien aiempien tekniikoiden mahdollisuudet. Näin valokuvan transparenttisuus automaattisesti liittyy myös digitaalisen aikakauden valokuvaan. Diskursiivisesti voidaan siis puhua valokuvasta, joka on aidon tai autenttisen näköinen, mutta ei väitä, että se olisi aito.

Tämän tutkimuksen perusteella on mahdollista kuitenkin myös ajatella, että valokuva ilmaisullisena tai tiedonvälityksellisenä medianana on olemassa vain niin kauan kuin edellä kuvatut esittämisen kontekstit ovat yhä olemassa. Toisin sanoen, jos sanomalehdet, kuvalehdet, kuvakirjat, valokuvanäyttelyt ja perheiden kuva-albumit lakkaavat medioina olemasta, katoaa myös valokuvaus. Lisäksi voidaan vielä todeta, että mikäli edellisen lisäksi ammatilliset ja sosiaaliset traditiot valokuvauksen ympärillä katoavat, on jäljellä enää hyvin vähän perusteita puhua valokuvasta erillisenä medianana.

Edellä on myös todettu, että globaali diskurssi ei enää sisällä valokuvan itsenäisiä ilmaisukeinoja samalla tavoin kuin valokuvauksen modernilla kultakaudella. Lisäksi on huomattava, että globaalin median aikakaudella täysin transparentti valokuva voidaan tehdä myös ilman varsinaista valokuvaamisen vaihetta. Nämä ilmeiset tosiasiat on tunnustettu myös tämän tutkimuksen alaotsikossa. Tutkimustulokset tukevat ajatusta, jonka mukaan valokuvauksessa tulisi siirtyä digitaalisen kuvantamisen aikakauteen ja muuttaa käsitteet sen mukaisiksi.

8 Diskussio

Tämän tutkimuksen alkupuolella tarkasteltiin valokuvauksen kehitystä muotokuvauksen, kuvajournalismin ja mainoskuvauksen muodostamien osa-alueiden piirissä. Lyhyt tarkastelu toi esiin kolmenlaisia odotuksia valokuvan muutoksesta digitaalisen murroksen myötä.

Muotokuvan digitalisoitumisen problematiikkaa hahmoteltiin tutkimuksen alkupuolella siten, että digitaalisuus saattaa vahvistaa muotokuvauksessa ihmisen ulkoisen identiteetin korostamista sisäisen kustannuksella. Kyseessä todettiin kuitenkin olevan jo vanhan, ennen digitaalista aikaa syntyneen pyrkimyksen, johon digitaalisuus vain antaa uusia mahdollisuuksia. Odotukset muotokuvauksen suhteen liittyivätkin muotokuvauksen sosiaalisiin aspekteihin. Näin siksi, että muotokuvauksen traditio on perinteisesti liittynyt yhtä paljon valokuvan sosiaalisiin ulottuvuuksiin kuin varsinaiseen valokuvaukseenkin. Olettamuksena oli, että digitaalinen vallankumouskaan ei tätä helposti muuta toiseksi. Muotokuvauksen tulevaisuus riippuisi siis ensisijaisesti sosiaalisten tapojen kehityksestä. Kysymykseksi jäi, säilyykö valokuvassa käynnin sosiaalinen riitti jatkossa.

Tutkimuksessa ei kuitenkaan tullut esiin sellaista, mikä suoraan liittyisi tähän problematiikkaan. Muotokuvauksen näkökulmasta voidaan kuitenkin ottaa huomioon tutkimuksessa tehty havainto, että globaalin median ulkopuolella perinteinen valokuva ja digitaalinen valokuva ovat molemmat samalla tavoin transparentteja. Näin ollen valokuvassa ei median tapahdu digitaalisoinnin myötä muutoksia niin kauan kuin kuvan katsomisen konteksti pysyy muuttumattomana. Tältä pohjalta onkin perusteltua olettaa, että myös muotokuva pysyy myös digitaalisena aikakautena samana kuin aiemmin edellyttäen, että emme puhu muotokuvasta esimerkiksi jonain uutena netissä esiintyvänä ilmiönä. Tällä hetkellä näyttääkin siltä, että globaali diskurssi ei vielä hallitse perinteistä muotokuvausta, vaan mieluummin päinvastoin.⁶⁴

Lehtikuvauksessa ja kuvajournalismissa ratkaisevia muutoksia pidettiin tutkimuksen alkupuolella mahdollisina ja todennäköisinä. Todettiin, että digitaalisesti verkkoon siirrettyinä kuvareportaasit menettävät osan statuksestaan ja muuttuvat mediateksteiksi muiden mediatekstien joukkoon. Kuitenkin esiin tuotujen suomalaisissa tutkimusten valossa voitaisiin toistaiseksi puhua paremminkin lehtikuvauksen ja kuvajournalismin sisäisestä kehityksestä kuin muutoksesta. Varsinkin, kun kuvareportaasi

⁶⁴ ”Nuori, lupaava – ja kuvankaunis! Facebookiin ja Irc-galleriaan mennään nyt huippustudion kautta ...” (Helsingin uutiset 14.12.2007).

ymmärretään siten, että siinä ei yksittäinen kuva ole ratkaiseva, vaan olennaista on koko kertomus ja sen suhde kuvattavaan asiaan, muuttuvat myös digitaalisesti käsitellyt ja asiasta irralliset kuvat osaksi tätä kokonaisuutta. Tällöin reportaasi näyttäisi pysyttelevän digitaalisena aikakautenakin yhä edelleen ainakin jossakin määrin perinteisen kaltaisena.

Samassa yhteydessä kuitenkin todettiin, että kuvareportaasin tulevaisuuden kannalta todennäköisesti merkittävin tekijä liittyy digitaalisen kertomusympäristön kehitykseen. Merkittävin tekijä tässä kehityksessä on, että verkossa kaikki digitaaliset tuotteet ovat hyvin samanarvoisia. Kuvareportaasit muodostavat kotivideoiden, tietokonepelien ja kaiken muun vastaavan aineiston kanssa yhden suuren kyberavaruuden, jossa liikkuminen ei enää anna reportaasille sitä statusta, mikä siihen on perinteisesti totuttu liittämään. Samoin arvioitiin, että kun yksittäinen mediateksti päästetään verkkoon, se lakkaa olemasta oma itsensä ja muuttuu osaksi suurempaa kokonaisuutta. Tällöin tekstin alkuperäinen kertomus tai sanoma myös lakkaa olemasta. Näin ollen kuvareportaasi digitaalisessa mediassa olisi jo niin radikaalisti eri asia, että sitä ei voitaisi pitää enää saman perinteen jatkumona, vaan jonain aivan uutena asiana.

Myöhemmin tutkimuksessa mediamorfoosiajattelun pohjalta oletettiin, että lehdistön häviämistä ei ole syytä odottaa jatkossakaan, vaikka digitaalinen media ympärillä kehittyi voimakkaasti. Näyttäisi kuitenkin siltä, että perinteisen printtimedian on kehityttävä erittäin voimakkaasti, jotta se säilyisi mediana medioiden joukossa. Tämä edellyttää, että lehdistö jossakin vaiheessa luopuu mekaaniseen jäljentämiseen perustuvasta julkaisutekniikastaan ja siirtyy digitaalisen julkaisemisen aikakaudelle. Tässä suhteessa toisaalta digitaalisten näyttölaitteiden kehitys tai toisaalta paperin ja elektroniikan yhdistäminen ovat lehdistön kannalta keskeisiä kysymyksiä.

Tämän tutkimuksen valossa onkin todettava, että mikäli lehdistö mediamorfoosin myötä muuttuu myös osaksi globaalia digitaalista mediaa, on oletettavissa, että myös lehtikuvausta tulee koskemaan suuri diskursiivinen muutos. Tämä tarkoittaa lehtikuvaan liitetyn totuusdiskurssin korvautumista jollakin muulla, ja lehtikuvan diskursiivisen olemuksen muuttumista omalta osaltaan palaseksi ihmistä ympäröivää ja itseään täydentävää kuvamaailmaa.

Mainoskuvauksen osalta tutkimuksen alkupuolella todettiin, että sen diskurssi on erittäin vahva riippumatta kuvien tekemiseen käytettävästä tekniikasta. Ei näin ollen ole odotettavissa, että digitalisoituminen toisi tähän perustavaa laatua olevaa muutosta. Muotokuvalta odotetaan ainakin jonkinlaista yhdennäköisyyttä kuvan ja sen esittämän henkilön välillä. Samoin lehtikuvalta odotetaan jotain yhdenmukaisuutta kuvan esittämien tapahtumien kanssa. Mainosvalokuvassa tällaista olettamusta ei

ole tai ainakaan se ei ole näin vahva. Mainoskuvaus on siis jo perinteises-
tikin poikennut voimakkaasti kaikesta muusta valokuvauksesta.

Tältä pohjalta oletettiin, että mainosvalokuvaus ei näyttäisi sisältä-
vän sellaisia piirteitä, jotka muuttuisivat toiseksi, kun verrataan perintei-
sen ja digitaalisen ajan mainosvalokuvaa. Nyt tutkimuksen lopussa voi-
taneenkin todeta, että juuri näin näyttäisi olevan. Jo ennen digitaalista ai-
kaa mainoskuvaajat tekivät valokuvia, jotka monesti olivat katsojan nä-
kökulmasta epätodellisia. Niitä saatettiin hämmästellä tai ihailla, mutta
todeksi niitä ei väitetty. Mainoskuvaa pidettiin mainoskuvana. Tätä dis-
kursiivista asetelmaa ei valokuvauksen digitaalinen aikakausi näyttäisi
muuttavan toiseksi.

Hiukan paradoksaalisesti voidaan todeta, että digitaalisuudella ei ole
ollut vaikutusta mainosvalokuvaukseen, koska mainosvalokuva oli ”di-
gitaalista” jo ennen digitaalista aikakautta. Toisin sanoen, kun mainosku-
vaa katsotaan mainoskuvan kontekstissa, ei ole merkityksellistä, onko ku-
van asiat tuotettu analogisin tai digitaalisin keinoin. Oikeassa yhteydessä
mainos- tai tuotokuva voi olla täysin fiktiivinen ilman, että kuvan tulkin-
ta aiheuttaa ongelmia.

Yhteenvedona edellisestä voisi ehkä yllättäenkin todeta, että tietty il-
miön konservatiivinen luonne näyttäisi suojaavan muutokselta. Sosiaali-
sen yhteisön perinne, kulttuurinen traditio, suojaa muutokuvauksen ole-
massaoloa. Ilmiö ei muutu toiseksi, jos ihmiset eivät halua sen muuttu-
van. Myös mainoskuvaus pysyy samana, koska se täyttää jotakin koh-
tuullisen kapeaa, mutta jatkuvasti periaatteessa samana pysyvää erikois-
tehtävää sosiaalisessa yhteisössä. Lehtikuvaus on näistä kaikkein alttein
muutokselle, koska se on luonteensa mukaisesti jatkuvassa vuorovaiku-
tuksessa kaiken muun yhteiskunnallisen toiminnan kanssa.

Tämän tutkimuksen johtopäätökset antavat aiheetta olettaa, että valo-
kuvaus ammatillisena ilmiönä ei perusteiltaan muutu digitaalisuuden
myötä. Niin kauan kuin valokuvan esittämisen kontekstit pysyvät muut-
tumattomina, tarvitaan myös ammatikseen toimivia valokuvaajia. Samal-
la tavoin aiemmin esitetyn kanssa voidaan näiltäkin osin todeta, että rat-
kaisevat muutokset valokuvauksen ammattirakenteissa tapahtuvat tule-
vaisuudessa sen myötä, miten valokuvan esittämistavat muuttuvat. Kes-
keinen esittämistavan muutos onkin näkyvissä, kun valokuva siirtyy
osaksi globaalia mediaa.

Globaali media ja valokuvan digitalisoituminen koskettavat valoku-
vauksen ammattilaisten lisäksi kaikkia muita median käyttäjiä. Helppo-
käyttöisten digitaalikameroiden myötä valtava määrä nuoria ja vanhem-
piakin ihmisiä on alkanut valokuvaamaan ja tulevat näin valokuvineen
koko maailman tietoisuuteen lukemattomien erilaisten sivustojen kautta.
Tämäkin näyttäisi osaltaan tukevan tutkimuksessa esiin tuotua kuvalli-

sen kommunikaation vallankumousta. Osallistumalla omien valokuviensa välityksellä globaaliin mediaan kaikki nämä ihmiset samalla rakentavat sitä ja kirjoittavat yhä uudelleen valokuvan globaalia diskurssia.

Globaalissa mediassa kuva irtoaa valokuvaajasta ja muuttuu osaksi isännätöntä internetavaruutta. Digitaalisen tiedoston muodossa valokuva katoaa internettavaruuden syövereihin tullakseen taas joskus vastaan mahdollisesti jossakin uudessa muodossa. Tällä ilmiöllä on käytännön merkitystä kaikkien globaaliin mediaan kuvia tuottavien ja niitä katsovien kannalta. Lopuksi esitetään vielä muutamia tähän liittyviä huomioita.

Ensimmäinen huomio koskee vielä lähinnä ammattimaisesti työskenteleviä valokuvaajia ja muita media-ammattilaisia. Heille globaali media tarjoaa ennennäkemättömän ja käytännössä ilmaisen markkinointikanavan. Valokuvaajien osalta tämä käy ilmi kuvapankkien jatkuvasta kasvusta. Valokuvien hankkiminen moniin viestinnällisiin käyttötarkoituksiin on nykyisin kaikkein yksinkertaisinta erilaisten kuvapankkien kautta. Kuvapankkien kautta valokuvaajat voivat markkinoida kuviaan kaikkialle ilman kielellisiä tai muita kulttuurisia esteitä.

Internetistä eri tavoin käyttöön saatavien valokuvien määrä on valtava ja kasvaa koko ajan. Yksittäisten valokuvaajien ja yritysten omistamien kuvapankkien lisäksi käytettävissä on runsas määrä ilmaisia kuvapankkeja. Erilaiset yritykset ja yhteisöt tarjoavat kuva-aineistoa vastikkeetta halukkaiden käyttöön. Taustalla on luonnollisesti pr-toiminta tai aatteelliset päämäärät.

Edellisen vastapainona globaalin median valokuvaan liittyy myös ammattilaisia koskeva ongelma: kuinka tekijänoikeudelliset kysymykset voitaisiin ratkaista tyydyttävästi. Aiemmin valokuvan negatiivin tai muun alkuperäisen originaalin hallinnan avulla taiteellinen tai tekijänoikeudellinen omistusoikeus saatettiin osoittaa suhteellisen vaivattomasti ja luotettavasti. Myös mahdolliset epäilyt kuvamanipuloinneista voitiin todistaa oikeiksi tai vääriksi originaalin avulla. Digitaalisen valokuvan aikakaudella näin ei enää ole asianlaita.

Valokuvan lisäksi sama ongelma koskee luonnollisesti myös muita digitaalisia tiedostoja. Digitaalisten tiedostojen suojausta tutkitaan aktiivisesti ja on ilmeistä, että suhteellisen helppokäyttöiset ja luotettavat suojausmenetelmät tulevat ennen pitkää yleistymään. Toisaalta, paradoksaalista kyllä, digitaalisen valokuvan suojaaminen sen myöhempää muuttamista vastaan ei digitaalisen median aikakautena aina ole kuvaooriginaalin tuottajan etujen mukaistakaan. Digitaalisuus mahdollistaa kuvan rakentamisen muista kuvista. Juuri tämä mahdollisuus synnyttää markkinat lukemattomalle määrälle erilaisia uusia kuvaoriginaaleja.

Toinen huomio koskee kuvallisuuden eettisesti tai moraalisesti huoletuttavia puolia. Yksittäisten ihmisten halu näyttää jotakin tai tulla

nähdyksi netissä kasvaa jatkuvasti.⁶⁵ Tosiasia kuitenkin on, että kukaan ei käytännössä voi valvoa kuvien käyttöä sen jälkeen, kun ne on laitettu verkkoon tavalla tai toisella ladattaviksi tai lähetetty esimerkiksi sähköpostin liitetiedostona. On ajan myötä mahdollista ja todennäköistä, että valokuvattuna myös yksittäiset ihmiset ja perinteisesti intiimeinä pidetyt asiat muuttuvat osaksi globaalia kuvamaailmaa. Tämä näkökohta tulee vielä askarruttamaan ihmisiä.

Digitaalisen kuva-aineiston mukana ympäri maailmaa leviävät myös sekä kulttuurisesti arvossa pidetyt että myös epätoivottavina tai vaarallisina pidetyt asiat.⁶⁶ Kokemus on jo osoittanut, että digitaalista valokuvaa voidaan käyttää esimerkiksi kiusaamisen välineenä. Kysymykseen voi tulla koulukiusaaminen, työpaikkakiusaaminen ja henkilökohtainen tai poliittinen häirintä. Paras keino tähän mahdollisuuteen varautumisessa olisi oman identiteetin suojelu. Valokuvan asettaminen tietoverkkoon tai pelkkä lähettäminen sen kautta asettaa sen alttiiksi mille tahansa edellä mainituista väärinkäytöksistä. Väärinkäytöksen kohteeksi joutunutta kuvaa ei periaatteessa enää saa pois netistä asian tultua julki. Kulttuuri näyttää kuitenkin suosivan täysin päinvastaista. Globaalissa mediassa liikkuu päivittäin miljoonia luottokorttitunnuksia ja henkilökohtaisia valokuvia.

Kolmas näkökohta on huomattavasti myönteisempi. Digitaalinen valokuva tarjoaa lähes rajattomat kehitysmahdollisuudet opettamisen ja oppimisen välineenä. Verbaalisen selittämisen sijaan monet vaikeat asiat voidaan esittää kuvan avulla nopeasti, havainnollisesti ja ymmärrettävästi. Jatkuvasti mukana liikkuvan pienen kannettavan laitteen⁶⁷ avulla esimerkiksi opettaja ja oppilas voivat kuvien välityksellä kommunikoida tehokkaasti keskenään matkojen päästä. Sanallisesti erittäin monimutkainen asia voidaan yksinkertaisesti ja selkeästi esittää ottamalla siitä valokuva. Tämän mahdollisuuden tehokas ja laaja hyväksikäyttö edellyttää opettamisen ja oppimisen diskurssin olennaista muutosta ja todennäköisesti myös sukupolvenvaihdosta koulu- ja opistomaailmassa, opetuksen ja kasvatuksen tutkimuksessa sekä opetushallinnossa.

Kaiken edellä esitetyn seurauksena kannetaan huolta myös medialukutaidottomuudesta. Erityisesti vanhemmat sukupolvet ja kulttuuristen arvojen puolustajat ovat huolestuneita siitä, kuinka ihmiset ylipäänsä, ja erityisesti nuoriso, tätä kaikkea tulkitsee. Medialukutaito, digitaalinen lukutaito tai visuaalinen lukutaito ovat kaikki tätä kirjoitettaessa ajankohtaisia käsitteitä ja tähän ilmiöön kohdistuva tutkimus aktiivista, mutta

⁶⁵ ”Facebookilla oli syyskuussa 2007 hieman yli 40 miljoonaa käyttäjää, ja sinne lisättiin kuusi miljoonaa uutta kuvaa päivittäin” (Helsingin uutiset 14.12.2007).

⁶⁶ Jokelan koululla tapahtunut ampumisvälikohtaus 7.11.2007 on ajankohtainen keskustelunaihe tätä kirjoitettaessa.

⁶⁷ Vuonna 2007 tätä laitetta kutsutaan kännykkäkameraksi.

vasta alullaan. Tässä tutkimuksessa asetuttiin hiukan epäilevälle kannalle sen suhteen, onko esimerkiksi visuaalisesta lukutaidosta puhuminen jatkossakaan vielä pitkään aikaan mahdollista ainakaan lukutaidon vaativassa mielessä.

Toisaalta saattaa hyvin olla myös niin, että ongelma on todellisuudessa olemassa vain sillä vanhemmalla sukupolvella, joka ei itse tätä uutta maailmaa ymmärrä. Tähän kirjoittajakin lukeutuu. Kun nuorimmat sukupolvet konkreettisesti syntyvät globaalin median maailmaan, oppivat he sen kielen samaan tapaan kuin äidinkieli muutenkin opitaan. Tästä näkökulmasta kasvatuksen ydin itse asiassa on yhä edelleen se sama kuin aina ennenkin: tärkeät moraaliset ja eettiset periaatteet. Globaali media tuskin eroaa ihmisen aiemmista keksinnöistä. Samaa välinettä voidaan yhtä hyvin käyttää sekä hyvään että pahaan.

Lähdeluettelo

- Adams Ansel: Ansel Adams – Examples: Making of 40 Photographs. A New York Graphic Society Book. Little, Brown and Company. Boston. First Edition 1983.
- Adorno Theodor W. (2002a): On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening. Adorno Theodor W.: Essays on Music. Selected with introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert. University of California Press 2002. Manufactured in the United States of America.
- Adorno Theodor W. (2002b): On Popular Music. Adorno Theodor W.: Essays on Music. Selected with introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert. University of California Press 2002. Manufactured in the United States of America.
- Adorno Theodor W. (2002c): On the Social Situation of Music. Adorno Theodor W.: Essays on Music. Selected with introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert. University of California Press 2002. Manufactured in the United States of America.
- Adorno Theodor W.: Philosophy of Modern Music. 2004. The Continuum International Publishing Group Inc. Printed in the United States of America.
- Adorno Theodor W.: Esteettinen teoria. Toim. Gretel Adorno ja Rolf Tiedemann. Vastapaino. Tampere 2006.
- Alasuutari Pertti: Johdatus yhteiskuntatutkimukseen. Gaudeamus Kirja. Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd. Helsinki 2001.
- Alhanen Kai: Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofiassa. Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd. Tampere 2007.
- Ampuja Marko: Massapetoksen äärellä: Theodor W. Adornon kulttuuriteollisuusteoria ja kulttuurintutkimus. Mörä, Salovaara-Moring, Valtonen (toim.): Mediatutkimuksen vaeltava teoria. Gaudeamus. Tampere 2004.
- Anttonen Petri: Ajan kosketus – Aikasarjavalokuva teoksina ja teoriana. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 58. Kustannusosakeyhtiö Musta Taide. Helsinki 2005.
- Bajack Quentin: The Invention of Photography – The First Fifty Years. Thames & Hudson Ltd. 2002. Printed and pound in Italy.
- Barker Chris: Cultural Studies – Theory and Practice. Sage Publications. London, Thousand Oaks, New Delhi. 2002.
- Barthes Roland: Camera Lucida – Reflections on Photography. Hill and Wang. A Division of Farrar, Straus and Giroux. New York. First American paperback edition, 1982. Printed in the United States of America.
- Barthes Roland: Sanoma valokuvassa (1961). Lintunen Martti (koonnut): Kuvista sanoin 2 – Ajatuksia valokuvasta. Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö. Porvoo 1984.
- Barthes Roland: Valoisa huone. Kansankulttuuri Oy. Jyväskylä 1985.
- Barthes Roland: Kuvan retoriikkaa (1964). Lintunen Martti (koonnut): Kuvista sanoin 3 – Ajatuksia valokuvasta. Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö. Juva 1986.

- Barthes Roland: Mytologioita. Gaudeamus. Tampere 1994.
- Bazin André: Valokuvan ontologia. Lintunen Martti (koonnut): Kuvista sanoin – Ajatuksia valokuvasta. Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö. Juva 1983.
- Benjamin Walter: Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella. Lintunen Martti (koonnut): Kuvista sanoin – Ajatuksia valokuvasta. Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö. Juva 1983.
- Benjamin Walter: Valokuvauksen pieni historia. Lintunen Martti (koonnut): Kuvista sanoin 2 – Ajatuksia valokuvasta. Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö. Porvoo 1984.
- Bolter David Jay, Grusin Richard: Remediation – Understanding New Media. Fifth printing, 2000. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England.
- Bourdieu Pierre: Valokuvauksen sosiaalinen määritelmä (1965). Lintunen Martti (koonnut): Kuvista sanoin 3 – Ajatuksia valokuvasta. Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö. Porvoo, Juva 1986.
- Brander Signe, Helsingin valokuvaaja. Helsingin kaupunginmuseo. Narinkka 2004.
- Brecht Bertolt: Kirjoituksia teatterista. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja no 14. VAPK-kustannus. Helsinki 1991.
- Brück Axel: Practical Composition in Photography. Focal Press Limited. First Edition 1981. Printed and bound in Great Britain.
- Burgin Victor: Merkityksen näkeminen (1982). Lintunen Martti (koonnut): Kuvista sanoin 3 – Ajatuksia valokuvasta. Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö. Porvoo, Juva 1986.
- Burgin Victor: Taideteorian loppu. Lintunen Martti, Saarela Tauno, Seppänen Janne (toim): Victor Burgin: Taideteorian loppu. Literos Oy. Jyväskylä 1989.
- Burgin Victor: The Image in Pieces: Digital Photography and the Location of Cultural Experience. v. Amelunxen Hubertus, Iglhaut Stefan, Rötzer Florian (ed.): Photography after Photography – Memory and Representation in the Digital Age. G+B Arts 1996.
- Capa Robert: Photographs. Edited by Cornell Capa and Richard Whelan. Alfred A. Knopf. New York 1985. First Edition. Manufactured in the United States of America.
- Capa Robert: Sotakuvaaja. Finnish Edition copyright: 2007 for Finnish Edition by WSOY, Helsinki. WSOY. Printed in Italy.
- Cartier-Bresson Henri: Henri Cartier-Bresson – Photographer. Thames and Hudson Ltd., London. First published in Great Britain in 1980.
- Cartier-Bresson Henri: Johdanto teokseen Ratkaiseva hetki. Lintunen Martti (koonnut): Kuvista sanoin – Ajatuksia valokuvasta. Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö. Juva 1983.
- Castells Manuel: An Introduction to the Information Age. Webster Frank (ed.): The Information Society Reader. Routledge. London and New York. First published 2004.
- Chouliaraki Lilie, Fairclough Norman: Discourse in Late Modernity – Rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburgh University Press, Edinburgh. Copyright 1999.

- Clarke Graham: Introduction. Clarke Graham (ed.): The Portrait in Photography. Reaktion Books. First Published 1992. Printed and bound in Great Britain.
- Cook Guy: The Discourse of Advertising. Routledge. London and New York. Great Britain 1994.
- Crary Jonathan: Techniques of the Observer – On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. Copyright 1990. Printed and bound in the United States of America.
- Crary Jonathan: Suspensions of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture. MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. Copyright 1999. Printed and bound in the United States of America.
- Crimp Douglas: The Photographic Activity of Postmodernism. October, Vol. 15. Winter 1980.
- Crimp Douglas: Museon raunioilla. Kustannusosakeyhtiö Taide. Valokuvataiteen museo. Hämeenlinna 1990.
- Culler Jonathan: Ferdinand de Saussure. Tutkijaliitto. Tutkijaliiton julkaisusarja 77. Helsinki 1994.
- Davies Adrian, Fennessy Phil: Digital Imaging for Photographers. Elsevier. Italy 2004.
- Derrida Jacques: Positioita – Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa. Oy Gaudeamus Ab. Helsinki 1988.
- Derrida Jacques: Rakenne, merkki ja leikki ihmistieteiden diskurssissa. Filosofien aikakauslehti niin&näin no 1/1997.
- Derrida Jacques: Kirje japanilaiselle ystävälle. Ikonen Teemu, Porttikivi Janne (toim.): Jacques Derrida: Platonin apteekki ja muita kirjoituksia. Gaudeamus kirja. Oy Yliopistokustannus University Press Finland. Tampere 2003.
- DuVe Thierry de, Pelenc Arielle, Groys Boris: Jeff Wall. Phaidon Press Limited. London. First published 1996.
- Dölle Sirkku, Savia Satu, Vuorenmaa Tuomo-Juhani: Katse kameraan – Valokuvamuotokuvia Museoviraston kokoelmista. Kustannusosakeyhtiö Musta Taide. Hämeenlinna 2004.
- Elo Mika: Valokuvan medium. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 59. Tutkijaliitto, Helsinki 2005. Pieksämäki.
- Elovirta Arja: Modernismin jälkeen – palasia valokuvataiteen lähihistoriasta. Kukkonen Jukka, Vuorenmaa Tuomo-Juhani (toim.): Valoa – Otteita suomalaisen valokuvan historiaan 1839–1999. Suomen valokuvataiteen museo. Helsinki 1999.
- Fairclough Norman: Miten media puhuu. Osuuskunta Vastapaino. Jyväskylä 2002.
- Feininger Andreas: Principles of Composition in Photography. Thames and Hudson. London. First published in Great Britain in 1973. Printed in United States of America. Bound in Great Britain.
- Fidler Roger: Mediamorphosis – Understanding New Media. Sage Publications. London, Thousand Oaks, New Delhi. Copyright 1997. USA.

- Fiske, John: Merkkien kieli – Johdatus viestinnän tutkimiseen. Vastapaino. Jyväskylä 2005.
- Fornäs Johan: Kulttuuriteoria – Myöhäismodernin ulottuvuuksia. Osuuskunta Vastapaino. Tampere 1998.
- Foucault Michel: The Order of Things – An Archeology of the Human Sciences. Tavistock Publications. Copyright 1970. Printed in Great Britain.
- Foucault Michel: What is Enlightenment? Rabinow Paul (ed.): The Foucault Reader. Pantheon Books, New York. 1984.
- Foucault Michel: Sanat ja asiat – Haastattelu R. Bellourin kanssa. Suom. Antti Kauppinen. Ensimmäinen versio, 23.9.1998.
<http://www.helsinki.fi/~amkauppi/phil/sanat.htm>
- Foucault Michel: Tiedon arkeologia. Vastapaino. Tampere 2005.
- Frank Robert: The Americans. Grove Press. New York 1959.
- Freund Gisèle: Fotografi och samhälle. Översättning av Jan Stolpe. Norstedt & Söners förlag. Stockholm 1977.
- Frizot Michel: A New History of Photography. Köneman Verlagsgesellschaft 1998. Italy.
- Friedlander Lee: Photographs. Haywire Press, New York. First edition 1978.
- Garnham Nicolas: Information Society Theory as Ideology. Webster Frank (ed.): The Information Society Reader. Routledge. London and New York. First published 2004.
- Gosling Nigel: Nadar. Secker & Warburg. London. Copyright Nigel Gosling 1976. Printed in Great Britain by Lund Humphries London and Bradford.
- Gere Charlie: Digitaalinen kulttuuri. Faros-kustannus Oy. Tampere 2006.
- Green Jonathan: American Photography – A Critical History 1945 to the Present. Harry N. Abrams, Inc. 1988. Japan.
- Gregorio Godeo Eduardo de: Male-perfume advertising in men's magazines and visual discourse in contemporary Britain: a social semiotics approach. Image & Narrative, Issue 11, May 2005.
- Grill Tom, Scanlon Mark: Photographic Composition. Fountain Press Limited. First published in UK 1984. Printed and Bound in Spain.
- Grundberg Andy (1990a): The Crisis of the Real. Grundberg Andy: Crisis of the Real – Writings on Photography, 1974–1989. Aperture Foundation. Copyright 1990. West Hanover, Massachusetts.
- Grundberg Andy (1990b): Photography in the Age of Electronic Simulation. Grundberg Andy: Crisis of the Real – Writings on Photography, 1974–1989. Aperture Foundation. Copyright 1990. West Hanover, Massachusetts.
- Gädda Lars: Paperin ja elektroniikan integrointi – älykkäät tuotteet. Vauhtia viestinnästä. Suomen viestintäalan strategisia linjauksia taustoittava aineisto. Graafinen teollisuus ry. Sanomalehtien liitto. WS Bookwell Oy. 2005.
- Haaparanta Leila, Niiniluoto Ilkka: Tieteellinen päättely. Niskanen Vesa A. (toim.): Tieteellisten menetelmien perusteita ihmistieteissä. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 2. muuttamaton painos. Helsinki 1996.

- Haapio Olli: Kaikki kelpaa! Totuus postmodernista valokuvasta. Musta taide 11 A Vol. 3. Vantaa 1992.
- Hall Stuart: The Work of Representation. Hall Stuart (ed.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. SAGE Publications Ltd. Printed in Great Britain by Bath Press Colourbooks, Glasgow. Reprinted 2003.
- Heikkilä Elina: Kuvan ja tekstin välissä – Kuvateksti uutiskuvan ja lehtijutun elementtinä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1065. Helsinki 2006.
- Heikkilä Tapio: Visuaalinen maisemaseuranta – Kulttuurimaiseman muutosten valokuvadokumentointi. Teksti. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 76. Kustannusosakeyhtiö Musta Taide. Hämeenlinna 2007.
- Heilman Jari: Näyttöteknologiat ja ePaper. Vauhtia viestinnästä. Suomen viestintäalan strategisia linjauksia taustoittava aineisto. Graafinen teollisuus ry. Sanomalehtien liitto. WS Bookwell Oy. 2005.
- Heinonen Ari: Joukkotiedotuksesta moniviestintään. Ruusunen Aimo (toim.): Media muuttuu. Gaudeamus Kirja. Helsinki 2002.
- Heiskala Risto: Verkko ja minä – Kohti maailmanyhteiskunnan tutkimusta. Hoikkala Tommi, Roos J.P. (toim.): 2000-luvun elämä – Sosiologisia teorioita vuosituhannen vaihteesta. Gaudeamus. Tampere 2000.
- Heiskala Risto: Informationaalinen vallankumous, verkko ja identiteetti. Manuelli Castellsin Informaation ajan kritiikki. Rahkonen Keijo (toim.): Sosiologisia nykykeskusteluja. Gaudeamus. Tampere 2004.
- Herkman Juha: Audiovisuaalinen mediakulttuuri. Osuuskunta Vastapaino. Tampere 2001.
- Herkman Juha: Konvergenssi. Mediumi 1.3. 03.12.2002.
- Herrigel, Eugen: Zen ja jousella-ampumisen taito. Otava. Helsinki 1978.
- Hietaharju Mikko: Valokuvan voi repiä – Valokuvan rakenne-elementit, käyttöympäristöt sekä valokuvatulkinnan syntyminen. Jyväskylä studies in humanities 60. Jyväskylä 2006.
- Hietala Veijo: Kuvien todellisuus – Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Kirjastopalvelu Oy. Jyväskylä 1993.
- Hintikka Jaakko: Totuuden ongelma. Hiipakka Janne, Vilkkio Risto (toim.): Filosofian köyhyys ja rikkaus – Nykyfilosofian kartoitusta. Art House. Pieksämäki 2001.
- Holmes Richard: Toinen maailmansota valokuvina. Imperial War Museum. Karisto Oy. Dubai 2004.
- Hurley F. Jack: Portrait of a Decade – Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties. Da Capo Press, Inc. First Paperback Printing 1977. Manufactured in The United States of America.
- Ikonen Teemu, Porttikivi Janne: Johdannoksi: kääntämisen vaikeudesta. Ikonen Teemu, Porttikivi Janne (toim.): Jacques Derrida: Platonin apteekki ja muita kirjoituksia. Gaudeamus kirja. Oy Yliopistokustannus University Press Finland. Tampere 2003.
- Indiana Gary: Home. Aperture. Number one hundred twenty-seven. Spring 1992.

- Jallinoja Riitta: Sosiologiaa postmodernisuudesta: Zygmunt Bauman. Rahkonen Keijo (toim.): Sosiologien teorian uusimmat virtaukset. Gaudeamus. Tampere 1995.
- Jaworski Adam, Coupland Nikolas: Perspectives on Discourse Analysis. Jaworski Adam, Coupland Nikolas (ed.): The Discourse Reader. Routledge. London and New York. 2004.
- Jay Martin: The Dialectical Imagination – A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923–1950. Little, Brown and Company. Boston. Toronto. Copyright 1973. Printed in The United States of America.
- Jeffrey Ian: Photography – A Concise History. Thames & Hudson, London 1996. Singapore.
- Jokinen Arja, Juhila Kirsi, Suoninen Eero: Diskurssianalyysi liikkeessä. Osuuskunta Vastapaino. Vaajakoski 2006.
- Jokinen Arja, Juhila Kirsi: Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta. Jokinen Arja, Juhila Kirsi, Suoninen Eero: Diskurssianalyysi liikkeessä. Osuuskunta Vastapaino. Vaajakoski 2006
- Jämsä Tuomo: Semiotiikan perusteet. Ferdinand de Saussure.
<http://www.internetix.ofw.fi/opinnot/opintojaksot/7taide/semiotikka/semper9.htm>
- Kaila Jan: Valokuvallisuus ja esittäminen nykyaikateossa. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 17. Kustannusosakeyhtiö Musta Taide 2002. Helsinki.
- Kakkori Leena: Walter Benjamin ja kodittomat taideteokset. Moisio Olli-Pekka (toim.): Kriitikin lupaus – Näkökulmia Frankfurin koulun kriittiseen teoriaan. SoPhi. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä 1999.
- Kallio Minna: Ajatus kuvasta – Kuvan merkityksen pohdintaa kasvatuksen kontekstissa. Helsingin yliopisto. Tutkimuksia 262. Helsinki 2005.
- Kershaw Alex: Sotaa ja samppanjaa – Robert Capan elämä. Otava. Helsinki 2003.
- Kertész Andre: Hungarian Memories. A New York Graphic Society Book. Little, Brown and Company. First Printing 1982. Printed in Switzerland.
- Klein William: New York (näköispainos). First Edition in France 1956. Dewi Lewis Publishing. Manchester (England) 1995.
- Klemola Timo: Karate-do. Otava. Keuruu 1988.
- Klemola Timo: Taidon filosofia – filosofin taito. Tampere University Press. Tampere 2005.
- Koetzle Hans-Michael: Photo Icons – The Story Behind the Pictures 1827–1926. Taschen GmbH 2002. Printed in Italy.
- Komulainen Jorma (toim.): Lehtikuvan aika – Suomalaisen kuvajournalismin vuodet. Patricia Seppälän säätiö. Oulu 2000.
- Konttinen Sirkka-Liisa: Hiekkaan kirjoitettu. Kustannus Pohjoinen 2000. Verona, Italy.
- Koršič Igor: Suspended Time – An Analysis of Bazin's Notion of Objectivity of the Film Image. University of Stockholm. Department of Theatre and Cinema studies. Edsbruk and Täby 1988.
- Koudelka Josef: Exiles. Thames and Hudson. First published in 1988.

- Kress Gunther, Van Leeuwen Theo (2001a): *Reading Images – The Grammar of Visual Design*. Routledge. London and New York. Reprinted 2001. Printed and bound in Great Britain.
- Kress Gunther, Van Leeuwen Theo (2001b): *Multimodal Discourse – The modes and media of contemporary communication*. Arnold, London. First published in Great Britain in 2001.
- Kuhn Thomas S.: *The Structure of Scientific Revolutions*. Third edition 1996. The University of Chicago Press. Printed in the United States of America.
- Kupiainen Reijo: *Suomentajan alkusanat*. Heidegger Martin: *Oleminen ja aika*. Osuuskunta Vastapaino. Jyväskylä 2000.
- Kupiainen Reijo: *Voiko kuvaa lukea? Visuaalisen lukutaidon kysymyksiä*. Rossi Leena-Maija, Seppä Anita (toim.): *Tarkemmin katsoen – Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Gaudeamus. Helsinki 2007.
- Kuutti Heikki: *Uusi mediasanasto*. Atena Kustannus Oy. Jyväskylä 2006.
- Laakso Harri: *Valokuvan tapahtuma*. Tutkijaliitto. Helsinki 2003.
- Leekley Sheryle and John (edited): *Moments. The Pulitzer Prize Photographs*. Crown Publishers, Inc., New York 1982. USA.
- Lehtonen Mikko: *Merkitysten maailma*. Vastapaino. Tampere 1996.
- Lehtonen Mikko: *Kokeiluja tekstilaboratoriossa: Roland Barthesin semiotiikka*. Mörrä, Salovaara-Moring, Valtonen (toim.): *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Gaudeamus. Tampere 2004.
- Leskelä Jouko: *Katutanssit*. Kameraseura ry. Kouvola 1983.
- Lintonen Kati: *Valokuvan 70-luku – Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmamuutos 1970-luvulla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 1. Helsinki 1988.
- Lister Martin: *Introductory essay*. Lister Martin (ed.): *The Photographic Image in Digital Culture*. Routledge. London and New York. 2001.
- Lister Martin: *Photography in the age of electronic imaging*. Wells Liz (ed.): *Photography: A Critical Introduction*. Second edition. Routledge. 2002.
- Mannermaa Mika: *Heikoista signaaleista vahva tulevaisuus*. WSOY. Porvoo 2004.
- Manovich Lev: *An Archeology of a Computer Screen*. Kunstforum International. Germany, 1995; *NewMediaTopia*. Moscow, Soros Center for the Contemporary Art, 1995. http://www.manovich.net/TEXT/digital_nature.html
- Manovich Lev: *The Paradoxes of Digital Photography*. v. Amelunxen Hubertus, Iglhaut Stefan, Rötzer Florian (ed.): *Photography after Photography – Memory and Representation in the Digital Age*. G+B Arts 1996.
- Marcuse Herbert: *Yksilötteinen ihminen – Teollisen yhteiskunnan tarkastelua*. Weilin & Göös. Helsinki 1969.
- Marien Mary Warner: *Photography – A Cultural History*. Laurence King Publishing 2002. China.
- Matterlart Armand: *Informaatioyhteiskunnan historia*. Osuuskunta Vastapaino. Jyväskylä 2003.
- Mehtonen Lauri, Sironen Esa: *Frankfurtin koulu*. Sevänen Erkki, Saariluoma Liisa, Turunen Risto (toim.): *Taide modernissa maailmassa – Taiteensosiologi-*

- set teorialat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin. Gaudeamus. Helsinki 1991.
- Messaris Paul: Visual Literacy – Image, Mind, and Reality. Westview Press. Copyright 1994. Printed and bound in the United States of America.
- Mikkonen Kai: Kuva ja sana – Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä. Gaudeamus. Tampere 2005.
- Mills C. Wright: Sosiologinen mielikuvitus. 2. painos. Yliopistopaino. Helsinki 1990.
- Mitchell William J.: The Reconfigured Eye – Visual Truth in the Post-photographic Era. The MIT Press 1992. Cambridge, Massachusetts. London, England.
- Mitchell W.J.T.: The Pictorial Turn. Mitchell W.J.T.: Picture Theory. The University of Chicago Press. USA 1995.
- Moisio Olli-Pekka, Huttunen Rauno: Totuuden ja oikean elämän kaipuu – Max Horkheimerin perustus Frankfurtin koulun kriittiselle teorialle. Moisio Olli-Pekka (toim.): Kriitiikin lupaus – Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan. SoPhi. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä 1999.
- Montier Jean-Pierre: Henri Cartier-Bresson and the Artless Art. Thames and Hudson Ltd. and Little, Brown and Company 1996. France.
- Murdock Graham: Digital Futures: European Television in the Age of Convergence. Wieten Jan, Murdock Graham, Dahlgren Peter (ed.): Television Across Europe – A Comparative Introduction. Sage Publications. London, Thousand Oaks, New Delhi. First published 2000.
- Newhall Beaumont: The History of Photography. Secker & Warburg, London. The Museum of Modern Art 1982. USA.
- Nieminen Juha, Pantti Mervi: Media markkinoilla. Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen. Loki-kirjat 2004.
- Niiniluoto Ilkka: Tieteellinen päättely ja selittäminen. Kustannusosakeyhtiö Ota-va. Keuruu 1983.
- Niiniluoto Ilkka: Pragmatismi. Niiniluoto Ilkka, Saarinen Esa (toim.): Nykyaajan filosofia. Werner Söderström Osakeyhtiö. Juva 2002.
- Nikander Ismo: Merkkien loputon leikki – Fenomenologian ja strukturalismin välissä ja tuolla puolen. Filosofinen aikakauslehti niin&näin no 1/1997. http://www.netn.fi/197/netn_197_nika.html
- Ollari Ilkka: Tekniikoita digitaalisten valokuvien aitouden arvioimiseen. Tietojärjestelmätieteen kandidaatintutkielma 28.8.2009. Jyväskylän yliopisto. Tietojenkäsittelytieteen laitos. Jyväskylä.
- Outerbridge Paul Jr: Photographs. Edited by Graham Howe and Ray Hawkins. Rizzoli. New York 1980. Printed in Hong Kong.
- Panula Juha: Vaikutussuhde, käyttösuhde, merkityssuhde – Näkökulmia todellisuuden, joukkoviestinnän ja yleisön väliseen suhteeseen. Atena Kustannus Oy. Jyväskylä 1997.
- Pasanen Outi: Kääntäjän esipuhe. Derrida Jacques: Positioita – Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa. Oy Gaudeamus Ab. Helsinki 1988.

- Peirce C. S. (2001a): Merkeistä ja luokkakäsitteistä. Kaksi kirjettä Lady Welbylle. Peirce C.S.: Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia. Vastapaino. Jyväskylä 2001.
- Peirce C. S. (2001b): Uudesta luokkakäsitteiden listasta. Peirce C.S.: Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia. Vastapaino. Jyväskylä 2001.
- Puolimatka Tapio: Kasvatus ja filosofia. 2. uudistettu painos. Kirjayhtymä Oy. Rauma 1996.
- Pyöriä Pasi, Piironen Hannu: Lopunajan profeetat, Alan Sokal ja muut vakavamieliset. Filosofinen aikakauslehti niin&näin no 2/1998.
http://www.netn.fi/298/netn_298_nvain5.html
- Ritchin Fred: Bildens förendrade värd – Den kommande revolutionen inom fotografien. Översatt av Carla Wiberg. Journal Mediaproduktion. Södertälje 1991.
- Robins Kevin: Will Image Move Us Still? Lister Martin (ed.): The Photographic Image in Digital Culture. Routledge. London and New York. 2001.
- Rosenblum Naomi: A World History of Photography. Abbeville Press, inc. Copyright 1984. Japan.
- Salo Merja: Valokuva tavaran lumoissa. Kukkonen Jukka, Vuorenmaa Tuomo-Juhani (toim.): Varjosta – Tutkielmia suomalaisen valokuvan historiasta. Suomen valokuvataiteen museo. Hollola 1999.
- Salo Merja (2000a): Imageware – kuvajournalismi mediafuusiossa. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 59. Jyväskylä 2000.
- Salo Merja (2000b): Valokuva digitaalisen kuvantamisen aikakautena. Eidos – Kirjoituksia suomalaisen valokuvauksen 90-luvusta. Lahden ammattikorkeakoulu. Muotoiluinstituutti. Lahti 2000.
- Saraste Leena: Valokuva – Pakenevan todellisuuden kuvajainen. Kirjayhtymä. Lahti 1980.
- Saraste Leena: Valokuva tradition ja toden välissä. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 41. Helsinki 1996.
- Saussure Ferdinand de: Course in General Linguistics. Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye with the collaboration of Albert Riedlinger. Duckworth. Printed by Unwin Brothers Limited, Old Woking. Second impression 1990.
- Seppä Anita: Kulttuurin kuvallistuminen – Teknologisoitumisen seuraus vai teoreettinen ylilyönti? Rossi Leena-Maija, Seppä Anita (toim.): Tarkemmin katsoen – Visuaalisen kulttuurin lukukirja. Gaudeamus. Helsinki 2007.
- Seppänen Janne: Valokuvaa ei ole. Suomen valokuvataiteen museon julkaisu 15. Hämeenlinna 2001.
- Seppänen Janne: Katseen voima – Kohti visuaalista lukutaitoa. Nuorisotutkimusverkosto, julkaisu 17. Osuuskunta Vastapaino. Jyväskylä 2002.
- Seppänen Janne: Visuaalinen kulttuuri – Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkit-sijalle. Osuuskunta Vastapaino. Keuruu 2005.
- Smith Jeff: Posing for Portrait Photography – A head-to-toe guide. Amherst Media, Inc. Buffalo, NY. Copyright 2004. Printed in Korea.
- Snelling John: Buddhalaisuus. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Juva 1996.

- Sobieszek Robert A.: *The Art of Persuasion – A History of Advertising Photography*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York 1988. Printed and bound in Japan.
- Sontag Susan: *Valokuvauksesta. Love kirjat*. Hämeenlinna 1984.
- Soramäki Martti: *Informaatioyhteiskunnan teorian, politiikka ja sähköisen viestinnän todellisuus – Eurooppalainen näkökulma*. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Mediatutkimuksia. Tampere 2004.
- Steichen Edward: *Edward Steichen Exhibition*. Exhibition in Japan organized by Pasific Press Service with support of Embassy of United States of America. Catalogue published by Pasific Press Service, Tokyo, Japan. Printed in Japan.
- Stepan Peter (ed.): *Photos that Changed the World – The 20th Century*. Prestel Verlag, Munich, London, New York 2000. Printed in Germany.
- Strand Paul: *Sixty Years of Photographs*. Profile by Calvin Tomkins. Excerpts from correspondence, interviews and other documents. An Aperture monograph. Aperture Inc. Copyright 1976. Manufactured in USA.
- Suoninen Eero: *Näkökulma sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen*. Jokinen Arja, Juhila Kirsi, Suoninen Eero: *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Osuuskunta Vastapaino. Vaajakoski 2006.
- Szarkowski John: *The Photographer's Eye*. The Museum of Modern Art, New York 1966. Printed in the United States of America.
- Szarkowski John: *Looking at Photographs – 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*. The Museum of Modern Art, New York. USA 1974.
- Szarkowski John: *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. The Museum of Modern Art, New York 1978. USA.
- Szarkowski John: *Valokuvaus – uusi taiteen muoto (1975): . Lintunen Martti (koonnut): Kuvista sanoin – Ajatuksia valokuvasta*. Suomen Valokuvataiteen Museon säätiö. Juva 1983.
- Szarkowski John: *Photography Until Now*. The Museum of Modern Art, New York 1989. USA.
- Tagg John: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Macmillan Education Ltd. Hong Kong. First published 1988.
- Tarasti Eero: *Johdatusta semiotiikkaan – Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Oy Gaudeamus Ab. Helsinki 1990.
- Tarasti Eero: *Arvot ja merkit – Johdatus eksistentiaalisemiotiikkaan*. Gaudeamus. Tampere 2004.
- Tausk Petr: *A Short History of Press Photography*. The International Organization of Journalists. Prague 1988.
- The Family of Man*. Introduction by Edward Steichen. The Museum of Modern Art, New York 1955.
- Timonen Eija: *Perinne käsikirjoittajan työkaluna. Kansanperinteen transformoiminen eri medioihin käsikirjoittajan näkökulmasta – tapaustudkimus suomalaisen kansanperinteen muokkaamisesta lapsille ja nuorille*. Acta Universitatis Lapponiensis 73. Helsinki 2004.

- Timonen Eija, Ylä-Kotola Mauri: Mediatiede taideteollisena yliopistoalana. Inkinen Sam, Karkulehto Sanna, Mäenpää Marjo, Timonen Eija (toim.): Minne matka, luova talous? Jyväskylä 2006.
- Timonen Jani: Mediakonvergenssi maakuntalehdissä. Tampereen Yliopisto. Tiedotusopin laitos. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. 2004.
- Timonen Sampo: Paperin tulevaisuus. Vauhtia viestinnästä. Suomen viestintäalan strategisia linjauksia taustoittava aineisto. Graafinen teollisuus ry. Sanomalehtien liitto. WS Bookwell Oy. 2005.
- Tuleva – Suomen viestintäalan strategiset linjaukset. Graafinen teollisuus ry. (25.4.2005).
- Törrönen Jukka: Puhetapoja analysoimassa – Rajankäyntiä kriittisen diskurssianalyysin ja semioottisen sosiologian välillä. Räsänen Pekka, Anttila Anu-Hanna, Melin Harri (toim.): Tutkimus menetelmien pyörteissä – Sosiaalitutkimuksen lähtökohdat ja valinnat. PS-kustannus. Juva 2005.
- Töttö Pertti: Syvällistä ja pinnallista – Teoria, empiria ja kausaalisuus sosiaalitutkimuksessa. Vastapaino. Saarijärvi 2004.
- Uddenberg Gun: Förord. Doherty, Robert J.: Socialdokumentär fotografi i USA. IPC. Örebro 1977.
- Valtonen Sanna: Tiedon ja vallan kaivauksilla: Michel Foucault ja mediatutkimuksen mahdollisuudet. Mörrä, Salovaara-Moring, Valtonen (toim.): Mediatutkimuksen vaeltava teoria. Gaudeamus. Tampere 2004.
- Vanhanen Hannu: Kuoleman kuvat. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Sarja A 73/1991. Tampere 1991.
- Vanhanen Hannu (toim.), Kuvan journalismi. Sanomalehtien liitto. Forssa 1994.
- Vanhanen Hannu: Kuvareportaasin (r)evoluutio. Acta Universitatis Tamperensis 882. Tampere 2002.
- Waters Malcolm: Globalization. Second edition. Routledge, London and New York. Reprinted 2002. Printed and bound in Great Britain.
- Watts Alan W.: Zen. Keuruu 1997.
- Webster Frank: Theories of the Information Society. Second edition. Routledge. London and New York. First published 2002. Printed and bound in Great Britain.
- Wells Liz: On and beyond the white walls – Photography as Art. Wells Liz (ed.): Photography: A Critical Introduction. Second edition. Routledge. 2002.
- Westerbeck Colin, Meyerowitz Joel: Bystander – A History of Street Photography. Thames and Hudson. Copyright 1994. Printed and bound in Hong Kong.
- Weston Edward: Edward Weston – The Flame of Recognition. His photographs accompanied by excerpts from the Daybooks & Letters. Edited by Nancy Newhall. An Aperture Monograph. Copyright 1965, 1971 by Aperture. Manufactured in the United States of America.
- White Minor: Mirrors Messages Manifestations – Photographs and writings 1939–1968. An Aperture Monograph. Aperture Inc. Second edition. Copyright 1982.
- Winogrand Garry: Winogrand – Figments from the real world. Edited by John Szarkowski. Published on the occasion of the exhibition Garry Winogrand,

organized by John Szarkowski. The Museum of Modern Art, New York, May 11-August 16, 1988.

Varis Tapio: Mediatieteestä Suomessa. Mitä mediatiede ei ole? Mediatieteen kysymyksiä 4. Lapin yliopisto. Taiteiden tiedekunta. Mediatieteen julkaisuja C2. Hämeenlinna 2001.

Vuorenmaa Tuomo-Juhani, Kajander Ismo: I.K. Inha, valokuvaaja 1865–1930. Porvoo 1981.

Vuorinen Keijo (toim.): Mainosvalokuva 1920–2000. Suomen valokuvataiteen museon julkaisuja 12.

Ylä-Kotola Mauri: Mitä on mediatiede? Mediatieteen kysymyksiä 1. Lapin yliopisto. Taiteiden tiedekunta. Mediatieteen julkaisuja C2. Hämeenlinna 1999.

Ylä-Kotola Mauri, Arai Mehdi: Uusmediatieteen perusteet. Oy Edita Ab. Helsinki 2000.

Valokuvaluuettelo

- Kuva 1. Robert Capa: Death of a Loyalist Soldier, 1936.
<http://www.jacanaent.com/Photos/Iconic/Iconic.htm>
- Kuva 2. Robert Capa: American soldiers landing on Omaha Beach, D-Day, Normandy June 6, 1944. Suomen valokuvataiteen museon kokoelmat. (<http://www.jacanaent.com/Photos/Iconic/Iconic.htm>)
- Kuva 3. Robert Demachy: Behind the scenes, ca. 1897, gum-bichromate print.
http://photographyhistory.blogspot.com/2009_02_01_archive.html
- Kuva 4. Paul Outerbridge: Ide Collar, 1922.
http://rosecestlavie.blogspot.com/2009_09_01_archive.html
- Kuva 5. Nadar (Gaspard-Félix Tournachon): Baron Isidore Taylor, 1872–1875.
<http://www.moma.org/search/collection?query=nadar>
- Kuva 6. Paul Strand: Akeley Motion Picture Camera, 1923.
<http://documentalsexto.blogspot.com/2009/02/sinfonia-de-la-ciudad.html>
- Kuva 7. Minor White: Twisted Tree, Point Lobos, California, 1961.
[http://academic.evergreen.edu/curricular/summerwork/images/White,%20 Minor/](http://academic.evergreen.edu/curricular/summerwork/images/White,%20Minor/)
- Kuva 8. Vilho Setälä: Little Men, Long Shadows, 1939. Suomen valokuvataiteen museon kokoelmat.
- Kuva 9. William Klein: Bikini, Mosca River, Moscow, 1959.
http://www.polkgalerie.com/photographies/46_William_Klein/photo_465_22
- Kuva 10. Robert Frank: Covered Car - Long Beach, California, 1956.
http://phomul.canalblog.com/archives/frank__robert/index.html
- Kuva 11. Gary Winogrand: Centennial Ball, Metropolitan Museum, New York, 1969.
<http://takethepicturenow.wordpress.com/2009/07/24/art-history-22/>
- Kuva 12. Henri Cartier-Bresson: Coronation of King George VI, London 1937.
<http://moma.org/interactives/exhibitions/2010/henricartierbresson/#/>

- Kuva 13. Josef Koudelka: France, 1973.
<http://l-young.tistory.com/entry/20003752402>
- Kuva 14. Bob (Robert) Jackson: Jack Ruby shooting Lee Harvey Oswald, Dallas, 1963.
<http://www.jacanaent.com/Photos/Iconic/!Iconic.htm>
- Kuva 15. Helge Heinonen: Onnen laukaus. Pentti Nikulan lasikuituseiväs katkeaa Otahallissa 1962. Vuoden 1962 lehtikuvakilpailun jaettu ykkössija. Helge Heinosen arkisto. Suomen valokuvataiteen museon kokelmat. (<http://www.urheilumuseo.fi/Default.aspx?tabid=2949>)
- Kuva 16. Jacques Henri Lartigue: Grand Prix de l'Automobile Club de France, 1912. <http://iconicphotos.wordpress.com/2010/03/>
- Kuva 17. Ansel Adams: Moonrise, Hernandez, New Mexico, 1941.
<http://www.alindergallery.com/>
- Kuva 18. John Pfahl: Moonrise Over Pie Pan, Capitol Reef National Park, Utah, 1977. http://www.geh.org/fm/pfahl/htmlsrc2/m199727390011_ful.html#topofimage
- Kuva 19. Lee Friedlander: Mount Rushmore, South Dakota, 1969.
<http://www.allartnews.com/photography-of-sculpture-1839-to-today-at-moma/>
- Kuva 20. Cindy Sherman: Untitled Film Still # 48, 1979.
<http://www.ouruse.org/journal/2008/10/cindy-sherman/>
- Kuva 21. Jeff Wall: Picture for Women, 1979. <http://photo-graphers.tumblr.com>
- Kuva 22. Sandy Skoglund: Revenge of the Goldfish, 1981,
<http://www.sandyskoglund.com/>
- Kuva 23. Hippolyte Bayard: Self Portrait as a Drowned Man, 1840.
<http://victorianvisualculture.wordpress.com/2010/10/09/rigid-memento-mori/>
- Kuva 24. Lady Filmer: Lady Filmer in her Drawing Room. Mounted albumen print touched with watercolor, ca. 1860.
www.agmamagazine.com/.../playing-with-pictures/
- Kuva 25. Pertti Pitkänen: Variaatioita Alberto Kordan valokuvasta (Alberto Korda: Che Guevara, 1960.)
<http://www.jacanaent.com/Photos/Iconic/!Iconic.htm>
-
- Sivu 2 Pertti Pitkänen: Variaatioita Eddie Adamsin valokuvasta Nguyen Ngoc Loan executing Nguyen Van Lém.
(<http://www.jacanaent.com/Photos/Iconic/!Iconic.htm>)
- Sivu 2 Eddie Adams: Nguyen Ngoc Loan executing Nguyen Van Lém. Etelä-Etelä-Vietnamilainen poliisipäällikkö Nguyen Ngoc Loan teloittaa Viet Cong -sissin Nguyen Van Lémin kadulla. Saigon, Vietnam 1968.
<http://www.jacanaent.com/Photos/Iconic/!Iconic.htm>



UNIVERSITY OF LAPLAND
LAPIN YLIOPISTO